326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 24 București Nr. 1

1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Inv. 9132/1

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor șef:

Prof. univ. MIHAI POP

Redactori șefi adjuncți:

ION ILIȘIU
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Membri:

PAUL PETRESCU; CORNELIU DAN GEORGESCU;
ANCA GIURCHESCU

Secretar responsabil de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), 71 021 București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11 226, 70 116 București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de République Socialiste de Roumanie sera adressée à: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11 226, 70 116 Bucarest, rue „13 Decembrie" n° 3, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 20.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de pôste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Beloiannis nr. 25
70 154 București

https://biblioteca-digitala.ro

326

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 24 | 1979 | Nr. 1

SUMAR

STUDII

MIHAI POP, Conceptul de cîntec popular la Constantin Brăiloiu 5
MARIANA KAHANE, De la sistem sonor la formă arhitectonică 11
ADRIAN VICOL, Constanţă şi variabilitate în structura arhitectonică a melodiilor epice (I) 43
AL. I. AMZULESCU, Noi observaţii despre *Mioriţa*-colind 53
MONICA BRĂTULESCU, Motivul leului în contextul colindelor vînătoreşti . . . 63
ULPIU VLAD, Biobibliografie Constantin Brăiloiu 89

MATERIALE

TATIANA GĂLUŞCĂ-CÎRŞMARU, Rituale pastorale 105
ION CRUCEANĂ, Primele spectacole pe scenă ale Căluşarilor din Pădureţi — Argeş 111

NOTE ŞI RECENZII

PAUL PETRESCU, A VII-a Conferinţă internaţională de lucru a Atlasului etnologic al Europei (16—20 IX 1978) 117
CONSTANTIN COSTEA, Festivalul naţional al folclorului albanez 118
PAUL PETRESCU, Muzeul de etnografie şi al transporturilor din Ulster . . 119
MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf — Köln, Eugen Diedrichs Verlag, 1975, 224 p. (*Radu Niculescu*) . 121
ALEXANDER FENTON, *Scottish Country Life*, Edinburgh, John Donald Publishers Ltd., 1976, 254 p. (*Ofelia Văduva*) 122
EDIT FÉL şi TAMÁS HOFFER, *Geräte der Átányer Bauern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, 678 p. (*Mira Meiterț*) 123

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 1—126, Bucureşti, 1979

Inv. 9132/1

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE

D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 24 1979 Nº 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

MIHAI POP, Le concept de chanson populaire chez Constantin Brăiloiu . . . 5
MARIANA KAHANE, Du système sonore à la forme architectonique . . . 11
ADRIAN VICOL, Constance et variabilité dans la structure architectonique des chants épiques roumains (I) . . . 43
AL. I. AMZULESCU, Nouvelles remarques à propos de *la Mioritza*-cantique de Noël . . . 53
MONICA BRĂTULESCU, Le motif du lion dans le contexte des « colinde » de chasseurs . . . 63
ULPIU VLAD, Bio-bibliographie Constantin Brăiloiu . . . 89

MATÉRIAUX

TATIANA GĂLUȘCĂ-CÎRȘMARU, Rites pastoraux . . . 105
ION CRUCEANĂ, Les premiers spectacles sur scène des « Călușari » de Pădureți — Argeș . . . 111

NOTES ET COMPTES RENDUS

PAUL PETRESCU, La VII[e] Conférence internationale de travail de l'Atlas ethnologique de l'Europe (16—20 IX 1978) . . . 117
CONSTANTIN COSTEA, Le Festival national du folklore albanais . . . 118
PAUL PETRESCU, Le Musée d'ethnographie et des transports d'Ulster . . . 119
MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf — Köln, Eugen Diedrichs Verlag, 1975, 224 p. *(Radu Niculescu)* . . . 121
ALEXANDER FENTON, *Scottish Country Life*, Edinburgh, John Donald Publishers Ltd., 1976, 254 p. *(Ofelia Văduva)* . . . 122
EDIT FÉL, TAMÁS HOFFER, *Geräte der Átányer Bauern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, 678 p. *(Mira Meitert)* . . . 123

Rev. etn. folc., tom., 24, nr. 1, p. 1—128, București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

În 1928, CONSTANTIN BRĂILOIU, susţinut în activitatea sa de maestrul George Enescu, a întemeiat Arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor români, pentru a culege, tezauriza şi studia cîntecul popular.

El a marcat prin aceasta, ca orientare teoretică şi principii metodologice, începutul unei noi etape în dezvoltarea folcloristicii române.

În această etapă, cercetarea cîntecului popular este domeniul specialiştilor. Ea se face prin investigarea nemijlocită a realităţii folclorice vii, nu prin culegere de date şi texte cu ajutorul chestionarelor sau prin intermediul unor corespondenţi amatori de folclor. Muzica şi poezia constituind unitatea indisolubilă a cîntecului popular, cercetarea lui se face de către etnomuzicologi şi folcloriști literari împreună. Cîntecele populare nu sînt notate după auz, ci înregistrate mecanic pentru a fi păstrate în forma lor autentică. Ele sînt transcrise cu exactitate, cu minuţiozitate, pentru a putea fi obiecte de cercetare ştiinţifică.

Cercetarea legăturii cîntecelor cu viaţa, cu comportările oamenilor, cu ceremoniile şi riturile lor, capătă noi dimensiuni prin integrarea investigaţiilor folclorice în cercetările interdisciplinare de sociologie rurală.

Îmbinarea cercetării funcţionale cu studiul structurilor muzicale şi literare, ca două acte complementare, situează, în perspectiva internaţională modernă, folcloristica românească la cel mai bun nivel.

Înfiinţat în 1949, Institutul de folclor, mai apoi Institutul de etnografie şi folclor, iar azi Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, moşteneşte nu numai colecţiile Arhivei de folclor, ci şi patrimoniul valoros al concepţiei teoretice a lui Constantin Brăiloiu, metodele de cercetare folosite de Arhiva de folclor.

Pentru a marca acest început de etapă şi a scoate în relief valoarea faptei deschizătoare de noi drumuri, „Revista de etnografie şi folclor" dedică acest număr semicentenarului întemeierii Arhivei de folclor a Societăţii compozitorilor români, lui Constantin Brăiloiu, întemeietorul ei.

REDACŢIA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONCEPTUL DE CÎNTEC POPULAR LA CONSTANTIN BRĂILOIU

MIHAI POP

De la entuziasmul romanticilor în fața cîntecului popular, de la credința lor în misterul creației populare colective, pînă la scepticismul științiștilor, care, pe bază de date din istoria muzicii și poeziei occidentale, au afirmat că orice cîntec popular este doar o fărîmă căzută de la masa bogată a cîntecului cult și au dezvoltat mai tîrziu sociologic opoziția dintre culturile majore și subculturi, și pînă la cercetările etnologice contemporane, încercările de a defini conceptul de folclor, de cîntec popular, de creație orală, sînt numeroase. Numeroase atît din partea acelora care au speculat teoretic asupra lor, cît și din partea acelora care l-au cercetat în realitatea vie, culegîndu-l și interpretîndu-l. De pe aceste două poziții, uneori contradictorii, alteori complementare, într-o viziune globală, s-au elaborat definiții teoretice ale conceptului sau numai simple descrieri ori însumări operaționale ale cîntecului popular.

În rîndul acestor îndelungate străduințe de a defini conceptul, contribuția lui Constantin Brăiloiu se situează lămuritoare. Viziunea lui despre cîntecul popular are dimensiuni deosebite, fiindcă este rezultatul unor îndelungate și aprofundate cercetări de teren, al unor minuțioase analize, al unei lucide judecăți asupra investigațiilor și aserțiunilor anterioare. În lucrul cu cîntecul popular el dovedește o înțelegere cu totul particulară, fiindcă știe să filtreze toate datele problemei prin gîndirea lui subtilă, care sintetizează rigurozitatea omului de știință cu sensibilitatea artistului. Constantin Brăiloiu a iubit cîntecul popular, a crezut în valențele lui umane și i-a prețuit frumusețile. El a gîndit asupra lui paradigmatic, opunîndu-i conotațiile cîntecului cult. Definind conceptul el a operat cu un sistem clasificator. Pentru Constantin Brăiloiu cîntecul popular este muzică și poezie deodată, este acea „indissoluble union de la musique et de la poésie [...] tous les vers populaires se chantent; nul ne songerait à les réciter seulement ou à les lire" [1].

Cîntecul popular este strîns legat de viața celor care îl cîntă, îl trăiesc, în comunitățile rurale europene și în societățile „primitive" extraeuropene. El nu este niciodată un act autonom[2] și, ca o notă clară prin

[1] Constantin Brăiloiu, *Le folklore musical*, extrait de „Musica aeterna", Zürich, M.S. Metz, 1949, p. 293.

[2] *Ibidem*, p. 329.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 5–10 București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

care îl putem deosebi de cîntecul cult, savant, trebuie să reţinem lipsa lui de gratuitate, funcţia lui socială evidentă [3]. Cu toate frumuseţile lui el nu este artă sau nu este numai artă, atribuindu-i-se puteri supranaturale atunci cînd advine în contactele dintre oameni şi forţele naturii difuze sau personificate în reprezentări mitologice. Ocaziile în care se cîntă sînt prescrise de normele de viaţă ale colectivităţilor rurale. Cîntecele de leagăn nu se cîntă decît pentru a legăna, cele de seceriş numai la seceriş, cele funerare numai la înmormîntări. Nu tot aceeaşi este situaţia cîntecului pentru occidentul civilizat. „Pour entendre une œuvre musicale, il se rend, à des heures qui seules des convenences d'horaire lui on fait choisir, en quelque endroit spécialement affecté à pareil usage. Entre l'œuvre et lui, le contact s'établit par l'office d'un intermediaire, traducteur professionnel d'un texte qu'un auteur unique, et le plus singulier possible, a fixé d'une forme *ne varietur*. L'auditeur n'en attend qu'un délassement de l'esprit, une joie esthétique" [4].

Faţă de practica muzicii culte, cîntecul popular este mereu prezent într-unul din aceste complexe practici colective sau gesturi consacrate, numite rituri sau obiceiuri. „L'importance des répertoires rituels dans la vie des sociétés dites primitives, en Europe et hors de là, comme aussi leur richesse, ont été souvent soulignées [...] Travaux essentiels, actes décisifs de la vie humaine, grands moments du calendrier non seulement font «jaillir de rythme et planter la mélodie», mais ne pourraient s'accomplir sans eux [...] C'est qu'on attend du son et de la parole ordonnés des effets matériels prodigieux et qu'on les croit doués de pouvoirs surnaturels, dont on escompte les bienfaits. L'art ne règne pas là en maître et n'a pas pour seule fin le beau. Son rôle est de servir" [5].

Acest accent pe care Constantin Brăiloiu îl pune pe legătura intimă dintre cîntec şi viaţa oamenilor, normele de viaţă, practicile lor rituale şi credinţele pe care le implică aceste practici, ca şi în genere toate comportamentele ruralilor, deschide o poartă spre înţelegerea sensului faptelor de folclor în perspectivele cele mai actuale ale antropologiei culturale. Dacă el insistă şi asupra calităţii subiacente a artisticului în cîntecul popular, în general în folclor, obligă pe cei ce gîndesc asupra acestuia să reconsidere prejudecata că folclorul este numai artă, primordial creaţie artistică.

Cîntec al societăţii rurale europene şi al societăţii „primitive" extraeuropene, păstrat încă nu numai în Europa de Est, ci şi în unele zone cu totul nebănuite din Occident, cîntecul popular vine în timp din comunităţile de tipul acelora al căror tradiţionalism a surprins pe Béla Bartók în cercetările sale din Bihor, dar a căror structură socială nu o mai regăsim astăzi decît în memoria unor bătrîni. Trăsăturile cele mai pregnante ale acestor structuri au fost reconstituite invariabil ca avînd economia domestică închisă, uniformitate în ocupaţii (agricultura, păstoritul), mobilitate redusă, asemănare dacă nu identitate în gîndire şi sentimente, funcţia ştearsă a individului, neîntinată de carte [6].

---

[3] *Ibidem*, p. 327.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem* p. 286.

https://biblioteca-digitala.ro

Punînd un semn de întrebare asupra caracterului absolut închis al acestor comunităţi, Constantin Brăiloiu arată, în studiul său asupra vieţii muzicale a satului Drăguş, că repertoriul de cîntece al unei comunităţi rurale nu se compune uneori din bunuri proprii moştenite şi mereu reînnoite prin procesul de variaţie, ci şi din bunuri venite din afară, din repertoriul muzical citadin, bunuri pe care, dacă le acceptă, mediile folclorice le asimilează. Deci sub raportul cîntecului, ca şi sub raportul celorlalte fapte de folclor, cultura rurală este o cultură deschisă. Ea are un sistem propriu de autoreglare în care elementele eterogene, ca şi în orice proces de schimburi culturale, sînt ca zgomotele în actele de comunicare, asimilate dacă se dovedesc acceptabile sau respinse, eliminate. Observaţia lui arată că sub acest aspect repertoriul de cîntece al unei comunităţi rurale nu este amorf. El este organizat după o anumită ierarhie de valori, prestigiu funcţional şi frecvenţă. „J'ai — spune Constantin Brăiloiu — pour ma part, tout lieu de douter que, aux yeux d'un informateur rural, quel qu'il soit, toutes les pièces que sa mémorie aborde aient une égale importance et se placent «sur le même plan». Ne perdons pas de vue que les unités dont se compose son répertoire ressemblent à des objets d'usage courant, plus ou moins employés, selon ses propres gouts et selon leur signification sociale. Elles sont loin de jouer toutes, constantement, d'une popularité invariable. Les unes courent les rues, d'autres se confinent dans un cercle exigu, sinon dans le souvenir d'un seul, d'autres encore ne conviennent qu'aux femmes ou aux hommes, aux jeunes gens ou aux vieillards. Elles sont, autrement dit, plus ou moins *fréquantes*" [7].

În definirea conceptului de cîntec popular, triada caracterelor definitorii ale folclorului — colectiv, anonim, oral — capătă un nou relief. Sensul pe care li-l dezvăluie Constantin Brăiloiu, prin scrutarea temeinică a realităţii vii, depăşeşte cu mult ceea ce, în preluarea îndelungată a unor aserţiuni mai vechi, a devenit aproape o lozincă. Cîntecul popular este proprietate colectivă căreia fiecare membru al comunităţii rurale îi poartă de grijă, căreia fiecare doreşte să-i păstreze integritatea şi eficacitatea. În toate etapele evoluţiei sale, credinţa în puterea lui se perpetuează în popor printr-un conservatorism obstinat care acţionează nu numai asupra bunurilor tradiţionale, ci şi asupra celor primite din cultura citadină [8]. Folosind lexiconul de elemente al acestei proprietăţi colective şi regulile gramaticale în virtutea cărora se îmbină elementele acestui lexic, poporul îşi realizează cîntecele printr-o selecţie colectivă, nu printr-o creaţie colectivă în sensul misterios presupus de romantici. Derivînd din acest mod de a concepe caracterul colectiv, anonimatul nu se explică numai prin lipsa identificării unor presupuşi creatori sau a evidenţilor performatori. El se datoreşte procesului permanent de receptare, de însuşire şi de retransmitere în care fiecare individ nu este decît o verigă într-un lung şir de variante. Cîntăreţul popular nu simte nevoia să iasă din anonimat pentru că toţi practică cîntecele ca şi el, cîntecele le sînt necesare tuturor, sînt prezente în spiritul lor ca şi credinţele de care se leagă. Proprietate a tuturor, nimeni nu-şi poate aroga dreptul unic, personal asupra lor. Ca şi anonimatul, care este mai mult decît lipsa identificării autorului, oralitatea

[7] *Ibidem*, p. 289.
[8] *Ibidem*, p. 329.

https://biblioteca-digitala.ro

este şi ea mai mult decît neconsemnarea în scris din cauza necunoaşterii scrisului. Aceasta fiindcă : „Sans l'aide d'un écrit, le créé nu saurait durer que par le consentement universel de ce qui le gardent, lui-même conséquence de l'uniformité de leur gouts. L'«œuvre» orale n'existe dans la mémoire des gens qui l'adopte et ne surgit dans le concret que par sa volonté; leur vies se confondent. Aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes, la rédaction, cette œuvre n'est pas une «chose faite» mais une chose «que l'on fait et refait perpétuellement». C'est à dire que toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies et pèsent du même poids dans la balance du jugement. C'est à dire aussi que l'«instinct de variation» n'est pas simple rage de varier, mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable.

Si création il y a, elle est, pour une moitié éphémère. Elle est, en outre, bicéphale, partagée entre un créateur hypothétique et ses traducteurs, sans qui elle retournerait au néant.

Cela posé, il va de soi qu'anaphalbétisme, transmission orale, identité des préférences ne sont que signes ou corolaires d'un certain type de civilisation, essentiellement caractérisé par l'uniformité des occupations et la soumission à un état de choses hérité" [9].

Cîntecul popular este deci pentru Constantin Brăiloiu o realitate poetico-muzicală strîns legată de viaţa oamenilor, parte integrantă a acestei vieţi, niciodată act autonom, niciodată fapt gratuit. În viaţa oamenilor, atît în cea cotidiană cît şi în cea ceremonială şi rituală, locul şi timpul fiecărui gen de cîntece sînt bine determinate. Cîntecul face parte deci din sistemul de norme care guvernează comportările oamenilor, relaţiile dintre ei. Iar în relaţiile supraumane cîntecele capătă rosturi de mediere particulare, valenţe supranaturale. Realizat cu mijloacele frumosului, cîntecul popular nu este totuşi artă, nu este numai artă, este, tocmai prin modul în care este integrat vieţii, prin valenţele lui multiple, mai mult decît artă. În cultura deschisă a comunităţilor rurale europene, el este mijloc de comunicare, modalitate de mediere, realizat de fiecare dată după reguli de mult elaborate, bine definite şi niciodată eludate ale limbajelor muzicii şi poeziei. Este un fenomen formalizat. Cîntecul popular este proprietate colectivă, păstrat şi manipulat cu grijă de colectivitate, care îi păstrează integritatea pentru a-i putea păstra eficacitatea. Fiind proprietate colectivă, nimeni nu-şi poate aroga asupra lui nici dreptul de a-l fi creat, nici dreptul de a-l folosi exclusiv. El rămîne deci sub acest aspect anonim. Fiind realitate orală, nefixată în scris, el se bucură de mare mobilitate, este produs şi reprodus mereu în infinite şiruri de variante, care, reluînd modelul, îl adecvează mereu, ca timp şi loc, necesităţilor de viaţă a grupului sau individului, în momentul în care cîntecul anume a fost performat. Cu o infinit de lungă istorie, el este un indiciu al culturii rurale, o mare operă de creaţie a ei şi un semn al spiritului deschis al acestei culturi, al marii ei puteri nu numai de a prelua, ci mai cu seamă de a integra, pentru a rămîne ea însăşi faţă de cea ce i se oferă în procesul continuu de comunicare cu alte culturi. Limbaj, cîntecul popular şi-a elaborat diferite tipuri de discursuri prin care oamenii comunică nemijlocit între ei.

---

[9] C. Brăiloiu, *Sur la création musicale collective*, extrait de „Diogène", nr. 25, Paris, Gallimard, 1959, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro

Un astfel de tip de discurs — cîntec liric ca modalitate, cîntec de cătănie ca temă — este folosit de Constantin Brăiloiu pentru a arăta raportul dintre proprietatea colectivă și modul în care îl manipulează individul. Este un fragment de cîntec pe care în 1928, deci acum cincizeci de ani, cînd l-am cunoscut și de cînd a început colaborarea noastră, l-am cules împreună la Fundu Moldovei, în cadrul cercetărilor interdisciplinare ale Institutului social român, conduse de profesorul Dimitrie Gusti. Este cîntecul lui Filaret Mîndrilă, care abia se întorsese din serviciul militar în termen pe care îl făcuse la grăniceri. „Contrabanda cînd sosește, /Grănicerul o oprește./ O opre și-o arestează,/ La pichet o înaintează". Cîntec pe care Constantin Brăiloiu îl comentează astfel pentru a explicita considerentele lui teoretice și a pătrunde în miezul așa-zisului proces de creație populară:

„Voici un jeune montagnard de Bucowina, revenant du service militaire dans son village, qu'il n'avait pas quitté auparavant. Il rapporte quelques nouveautés lyriques, donc une «chanson des gardes frontières», troupes où il a servi. Soumis à un interrogatoire serré, il raconte que, un soir d'ennui, plusieurs de ses camarades et lui-même, réunis autour d'un feu, ont décidé de chanter leur vie de soldat. «Chacun», dit notre homme, «a fait un vers, à tour de rôle», mais il ne se souvient déjà plus de sa propre contribution. Ensuite, il a fallu ajuster à cette rimaillerie une mélodie. Chaque collaborateur en a proposé une, et, d'un commun accord, l'assistance a retenu celle qui lui a ressemblé la plus moderne, pourtant la plus convenable au sujet traité. Tiendra-t-on le fruit de ces efforts conjugués pour populaire? Sa matière poétique ne l'est guère... Mais la technique du vers obéit aux règles traditionnelles, et l'air n'a rien de savant. L'auteur? Pluriel, insaissisable. Celui que nous interrogeons ne revendique pas qu'une paternité partielle et qu'il est incapable d'évaluer. Comme celle des autres, elle s'arrête à la musique, faite d'avance" [10].

Exemplul citat la sfîrșitul considerațiilor asupra conceptului de cîntec popular la Constantin Brăiloiu tratează despre cîteva raporturi: cel dintre viața colectivă a cîntecului și individ, dintre tradiție și înnoire, dintre poezie și muzică, dintre cîntec și viața oamenilor. El este o demonstrație despre modul în care aceste raporturi clarifică și explică datele teoretice ale conceptului pentru a înțelege esența fenomenului folcloric. Cîntecul popular, așa cum îi definește Constantin Brăiloiu conceptul, este un element primordial ce caracterizează identitatea unui anumit tip de cultură, cultura societății rurale europene, pe care, cum am afirmat la început, a iubit-o și prețuit-o cum și-au iubit și prețuit oamenii acestei culturi cîntecele. Dar, lucid chiar și în fața lucrurilor celor mai de preț, Constantin Brăiloiu constată că, deși mai există sate unde resturile acestei culturi dăinuie, sîntem în „la dernière étape, avant la ruine totale, de même que la société rurale subira l'inexorable nivellement par le haut; pôle contraire de son unité première, son art périra, étouffé par les corps étrangers qui s'y insinuent, jour après jour" [11].

---

[10] C. Brăiloiu, *Le folklore...*, *op. cit.*, p. 322—323.

[11] *Ibidem*, p. 321. C. Brăiloiu se face ecoul unei opinii intens răspîndite în epocă; contemporaneitatea infirmă, parțial, această aserțiune.

https://biblioteca-digitala.ro

În fața acestei situații, la sfîrșitul glosei sale, atît de bogate nu numai în informații ci și în sugestii, Constantin Brăiloiu așeza un gînd al prietenului său Béla Bartók, care revizuindu-și anumite teorii spunea : „Combien de questions attendent encore leur réponses dans le folklore" [12].

Îndemn la reluarea celor spuse odată pentru a le lumina prin noi perspective și a le spune mai bine, cît mai aproape de realitatea care formează obiectul cercetărilor noastre.

LE CONCEPT DE CHANSON POPULAIRE CHEZ CONSTANTIN BRĂILOIU

Résumé

En utilisant deux des études où Constantin Brăiloiu s'occupe des caractères fondamentaux du chant populaire : *Le folklore musical*, publié dans «*Musica Aeterna*», 1949, et *Sur la création musicale collective*, publié dans «Diogene» 23, 1954, l'auteur fait ressortir des riches glosses, le concept du chant populaire.

Réalité des cultures populaires européennes, unité indissoluble entre la poésie et la musique, le chant populaire est étroitement lié à la vie des hommes, partie intégrante de cette vie, jamais autonome, jamais acte gratuit. Le chant populaire fait partie des systèmes des normes qui régissent le comportement des hommes. Il est un moyen de communication et d'action, de médiation au niveau humain et surhumain. Il possède donc des valences psychologiques et des valences surhumaines. Quoique réalisé par des moyens du beau, le chant populaire est non seulement un art, il est de beaucoup plus que de l'art. Il est la propriété collective, gardé, et manipulé soigneusement, afin de ne pas lui ternir l'interprétation et amoindrir son efficacité. Comme personne ne peut s'arroger le droit exclusif pour ce chant, il demeure anonyme et sa création sous forme orale mène à des formes infinies de variantes, constituant la modalité essentielle de sa création.

Basées sur une expérience spéciale pour la recherche de la réalité folklorique vivante, et sur des analyses minutieuses des chants populaires, en filtrant les théories antérieures par sa rigueur scientifique et sa sensibilité d'artiste, les considérations de Constantin Brăiloiu, son concept de chanson populaire, sont des voies nouvelles qui s'ouvrent pour la compréhension du sens du chant populaire, comme une réalité culturelle précise.

[12] *Ibidem*, p. 321.

https://biblioteca-digitala.ro

DE LA SISTEM SONOR LA FORMĂ ARHITECTONICĂ
(Cu privire la indiferența funcțională)

MARIANA KAHANE

„L'oreille toujours humblement tendue, j'aurai à tâche de surprendre aussi bien ce qui concorde avec mes coutumes que ce qui s'en distingue ou s'y oppose".

C. Brăiloiu
Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui.

În lucrările consacrate sistemului pentatonic și celor prepentatonice (**11, 13**)[1], Constantin Brăiloiu distinge între trăsăturile caracteristice acestora *„indiferența funcțională a treptelor"*:

— „La nature tonale du pentatonique se révèle, en premier lieu, dans l'indifférence fonctionnelle, aussi bien harmonique que mélodique, de ses principes. Non seulement aucune «attraction» ne s'y fait sentir, mais ses 1, 2, 3, 5, 6 peuvent chacun faire office de cadence intérieure ou finale, si bien que l'on se fourvoierait gravement en vouloir, à tout prix, lui assigner une «tonique», voire une fondamentale" (**13**, 65).

— „L'absence de fonction tonale des 5 degrés a pour conséquence et pour preuve la substitution fréquente de l'un à l'autre"... (**11**, 347).

— „L'altération graduelle du système, du fait de la prolifération et de l'importance croissante des *pyén*, a pour corollaire constant la perte d'autres attributs, dont notamment": ... *„L'incertitude de la tonique"* (**11**, 346).

Indiferența funcțională este semnalată, de asemenea, în tetratonic și tritonic (**11**, 371, 378).

Fără a ajunge la rigoarea teoretică și la consecvența lui Brăiloiu, o seamă de specialiști au remarcat, și ei, acest fenomen. Pe unii îi citează însuși savantul român (**11**, 335, 336, 347): *Helmholtz* semnalează incertitudinea tonicii și un fel de „echipolență funcțională a tuturor treptelor

[1] Cifra aldină indică numărul de ordine al lucrării, în lista noastră bibliografică; cifra următoare, adăugată uneori, reprezintă numărul paginii sau al documentului sonor din lucrarea citată. La exemplele muzicale, respectiv, cifră mare, cifră mică.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 11–41, București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

sistemului"; *Thiersot* relevă alegerea arbitrară a finalelor; *Stumpf* constată dificultatea găsirii tonicii, dar nu renunţă la căutarea „tonului principal"; *Abraham* şi *von Hornbostel* arată că fundamentala nu coincide neapărat nici cu tonica, nici cu sunetul iniţial sau final; *Sharp* recunoaşte un anume vag al tonalităţii şi aprecierea uneori cu subiectivitate a tonicii. După *Riemann* (**35**, 3), echivalarea tonului central cu tonica, deşi întîmpină obstacole la cercetarea documentelor, „se dovedeşte pînă la sfîrşit a nu fi complet eronată". *Seeger* (**39**, 148) evidenţiază pluralitatea „axelor sau centrelor tonale" într-o melodie americană, iar într-o altă versiune — echivocul tonal, variabilitatea finalelor, statutul lor controversabil şi lipsa funcţiei lor conclusive, din care decurge „caracterul circular" al melodiei. *Herzog* (**26**, 172—173) leagă fluctuaţiile sunetelor şi intervalelor de absenţa unor sisteme sonore rigid definite şi de slaba influenţă a instrumentelor muzicale cu sunete fixe. *Yasser*, teoretician al gravitaţiei pentatonice în jurul centrului tonal, cînd tratează disponibilităţile armonice ale pentatoniculului („infra-diatonic", în teoria sa), se izbeşte de piedica incompatibilităţii: „The reservation must be made, however"... „that for this particular purpose no use whatever can be made of the Chinese musical material which stood us in good stead before. The reason for this is that harmonic intuition of the Chinese, which so far correctly suggested to them merely the *structure* of certain chords characteristic of the infra-diatonic scale, is still too primitive to reveal to them the much more complicated *laws of their interrelations and of their functions*"...

Preocupat şi el de descifrarea armoniei latente, *Bartók* întîmpină dificultăţi similare din partea materialului românesc, în care constată: finale echivoce, susceptibile de mai multe interpretări (**2**, 12); funcţia de multe ori ascunsă a treptelor principale, care nu se pot discerne clar şi care fluctuează (**4**, 17—22); intensitatea variaţiei, „chiar în cazurile individuale", punînd sub semnul incertitudinii tabelul său de scări (**5**, 27).

Citatele s-ar putea înmulţi.

La noi, *Ursu* mărturiseşte (**42**, 47): „Cîteodată sîntem în dubiu dacă această funcţiune a notei finale este de tonică minoră sau de supratonică cu acord de dominantă"..., iar *Drăgoi*, grupînd melodiile din Belinţ după criteriul finalei, se vede silit, din cauza echivocului funcţional, să repartizeze aceeaşi melodie în diverse categorii, pe baza aceleiaşi finale (**24**, 26—27, 85—86): *Melodia nr. 33 aparţine grupului I* (în care tonul final are funcţie de dominantă), *grupului II* (cu tonul final în funcţie de tonică), *grupului III* (cu finala în funcţie de „sensibilă superioară"). *Melodia nr. 35 aparţine grupurilor I şi III*. Etc. Drăgoi conchide: „Precum se vede, unele melodii aparţin la două, trei grupe (politonie)".

Şi Brăiloiu şovăia în prima fază a activităţii sale, căci în 1936 (**7**, 1) semnala „un tip pentatonic *major, cu semicadenţă* finală" (s.n.), după ce, în 1932, scrisese despre bocetul din Drăguş (**6**, 22): „Melodia este bitonică (în terminologia modernă, impropriu, „modulantă"): A sfîrşeşte pe 1, B pe VI, amîndouă treptele cu înţeles de tonică; Ac sfîrşeşte cînd pe 1, cînd pe VI". Interpretarea aceasta coincidea cu vederile exprimate mai pe larg de Riemann, într-o lucrare fundamentală (**35**, 11—13).

Ulterior, în perioada sa de maturitate, Brăiloiu denunţă, ca pe o sursă de erori, deruta provocată de suprafeţele de contact între sisteme

https://biblioteca-digitala.ro

diferite şi de prejudecăţile culturale ale cercetătorilor. În consecinţă, în 1955, după ce evidenţiază „meritul excepţional" al lucrării lui Riemann (**13**, 63), critică ideea tonalităţilor paralele ca pe „*une façon de parler selon notre solfège*" (p. 65) (s.n.). De asemenea, într-o scrisoare trimisă în 1957[2] ne sfătuieşte : „Însemnarea cîntarului treptelor din scară cu valori (sistem Hornbostel) nu e bună şi trebuie părăsită, dînd loc la prea multe judecăţi subiective. Termenii «major», «minor», «sensibilă» etc. nu-şi au rostul decît în legătură cu fenomene armonice şi trebuiesc înlăturaţi cu desăvîrşire cînd nu e vorba de armonie şi funcţii armonice".

Brăiloiu introduce în lucrările sale (**11**, **13**) un material ilustrativ variat în spaţiu, timp şi stiluri, din numeroasele documente studiate. Perspectiva comparativă a acestora a restrîns numărul citatelor româneşti. Ne-am propus, de aceea, să amplificăm demonstraţia cu exemple româneşti. Prin ele oglindim o parte din formele de realizare a invenţiei melodice în cadrul astfel dublu determinat.

Melodiile care manifestă indiferenţă funcţională a treptelor sînt numeroase. Le întîlnim în genuri şi localităţi diferite; la interpreţi deosebiţi din acelaşi loc; în divergenţe individuale ale cîntării în grup; la acelaşi interpret, în cursul variaţiilor strofice ale unei melodii sau la reînregistrarea aceleiaşi piese. Verificăm cu acest prilej, ca de atîtea alte ori, utilitatea (*necesitatea*) înregistrării şi transcrierii integrale a pieselor.

Din variantele unui *cîntec ceremonial funebru* (din jud. Gorj[3]), selecţionăm cîteva ipostaze ale *primului rînd melodic*. Sistemul sonor al melodiei este tetratonic [4], iar rîndurile melodice sînt hexasilabice (v. ex. 1).

Variante ale rîndului 2 (rînd final în unele variante) : ex. 2.

Variante ale rîndului 3 : ex. 3.

Variante ale rîndului 4 (rînd final în unele variante) : ex. 4.

---

[2] Scrisoare primită de Tiberiu Alexandru la 1 iunie 1957, în care, într-un paragraf referitor la „Revista de folclor" (1956), nr. 1—2, Brăiloiu făcea observaţiile citate în legătură cu articolul nostru (**36**).

[3] În continuare, folosim următoarele simboluri pentru judeţe : AB = Alba, AG = Argeş, AR = Arad, BC = Bacău, BH = Bihor, BN = Bistriţa-Năsăud, BV = Braşov, CJ = Cluj, CS = Caraş-Severin, CV = Covasna, GJ = Gorj, HD = Hunedoara, MH = Mehedinţi, MS = Mureş, PH = Prahova, SB = Sibiu, SJ = Sălaj, SM = Satu Mare, SV = Suceava, TM = Timiş, TR = Teleorman, VL = Vîlcea, VN = Vrancea.

[4] Identificăm sistemele sonore în spiritul lucrărilor lui Brăiloiu (**11**, **13**). Pentru economie de spaţiu, renunţăm, pe cît posibil, la portativ şi simbolizăm treptele prin iniţialele S = Sol, L = La etc. (Pentru Si folosim numele întreg.) Marcăm treptele superioare liniei a treia a portativului printr-o linie deasupra iniţialei, iar pe cele inferioare primei linii suplimentare de sub portativ — printr-o linie sub iniţială. Reprezentăm treptele constitutive prin litere majuscule, iar pienii prin minuscule. Omitem ornamentele nesemnificative. Prin legato indicăm melisma corespunzătoare unei silabe.

Înălţimea la care notăm melodiile corespunde sistemului preconizat de Constantin Brăiloiu (**11**, **13**) şi Paula Carp (**16**). Exemplele extrase din publicaţii apar, la nevoie, transpuse în acest sistem.

Fg, d, mg reprezintă, respectiv, înregistrări pe cilindri de fonograf, disc, magnetofon, din arhiva Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice din Bucureşti. Proveniența lor din altă arhivă este menţionată special.

https://biblioteca-digitala.ro

ex. 1	a. Rasovița	, fg.	3079 b	, str. 2 :	R	S	S M	M R	ex. 2	a. Cîmpofeni	, fg.	3363 c	, str. 1 :	S L	M R	R Λ[5]
	b. "	, "	"	, str. 5 :	R	S	S M	S M		b. "	, "	"	, str. 2 :	M S	M R	d Λ
	c. (id. inf.)	, "	8136 b	, str. 7 :	R	S	S M	L f		c. (alt inf.)	, "	6298 a	, str. 1,3 :	S S	M R	R R
	d. Călești	, "	7001 a	, str. 1 :	d	S	S f	d S		d. id.	, "	"	, str. 2 :	S L	M R	R d
	e. Vaidei	, "	10043 a	, str. 2 :	d	S	S M	M S		e. id.	, "	"	, str. 4 :	S S	M R	R d
	f. Ursătei	, "	3130 a	, str. 1 :	d	Sfm	S f	M R								
	g. Cîmpofeni,	"	6298 a	, str. 1 :	d	S	S M	R d								

ex. 3

a. Cîmpofeni	, fg.	6305 a	, str. 1-5 :	R	Sm[6]	S M	M R
b. (alt inf.)	, mg.	3041 Rf	, str. 1-5 :	R	Mr	S SfM	M R
c. (alt inf)	, fg.	3363 c	, str. 2 :	d	M	S M	M R
d. (alt inf.)	, "	6298 a	, str. 1 :	d	M	S M	R d
e. "	, "	"	, str. 4 :	d	M	S M	R R
f. Călești	, "	7001 a	, str. 1 :	d	Mr	S M	d S
g. "	, "	"	, str. 4 :	d	Mr	S f	d MS
h. "	, "	"	, str. 8 :	d	Md	f M	d d
i. Vaidei	, "	10043 a	, str. 2 :	d	M	S M	M S
j. Ursătei	, "	3130 a	, str. 1 :	d	Sf	S f	R d
k. "	, "	"	, str. 4 :	d	Sfm	S M	R d
l. (alt inf.)	, "	3130 b	, str. 1 :	d	Sf	S f	M d
m. Frățești	, "	3078 b	, str. 1 :	d	Mr	d M	S M
n. "	, "	"	, str. 2 :	d	Md	M M	L R
o. "	, "	"	, str. 4 :	d	Md	M M	S d

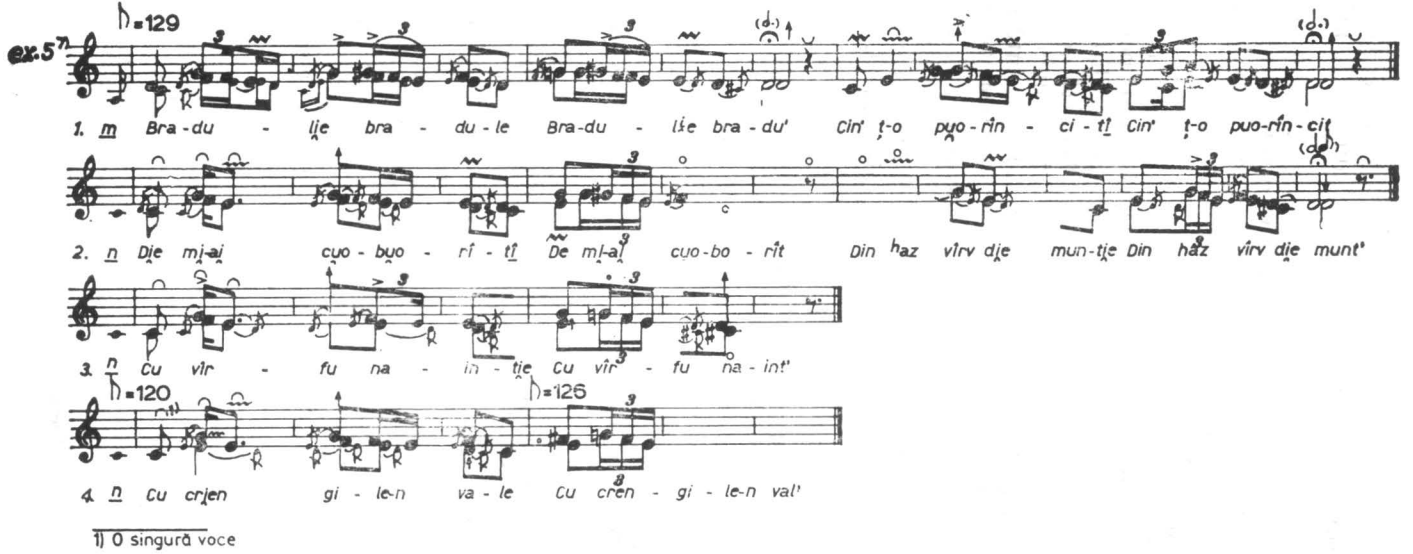
ex. 4

a. Călești	, fg.	7001 a	, str. 2 :	S	f	M R	R Rl
b. "	,		, str. 3 :	S	M	M R	R Rd
c. Vaidei	, "	10043 a	, str. 2 :	S	f	M R	R R
d. Ursătei	, "	3130 a	, str. 1 :	f	S	M R	d d
e. "	, "	"	, str. 5 :	f	S	M R	si d
f. (id. inf.)	, "	"	b, str. 1 :	f	S	M R	R d
g. Cîmpofeni,	"	6298 a	, str. 1 :	M	M	R d	d d
h. "	, "	"	, str. 2 :	M	M	R d	d S

[5] Λ = silabă absentă (vers catalectic).

[6] Litera minusculă atașată anterior sau posterior unei majuscule sau unei minuscule-pien arată caracterul ornamental al sunetului respectiv.

https://biblioteca-digitala.ro


ex.5[7]
♩=129
1. m Bra-du - lie bra - du-le Bra-du - lie bra-du' Cin' ț-o puo-rîn - ci-tî Cin' ț-o puo-rîn-cit
2. n Die mi-ai cuo-buo - rî - tî De mi-ai cuo-bo - rît Din haz vîrv die mun-tie Din haz vîrv die munt'
3. n Cu vîr - fu na - in - tie Cu vîr - fu na - int'
♩=120
♩=126
4. n Cu crien gi - le-n va - le Cu crien - gi - le-n val'
1) O singură voce

ex.6 a. Turț -SM (3, nr. 615 a) str. 1: R R S ṙ ṙ M M MR I R R S S ṙ M R̂ MR ‖

b. " (") str. 2: M S I ṙ ṙ R R R R R ‖

c. " (") str. 3: S ṙ ṙ M M I ṙ ṙ R ṙ M R R ‖

d. (alt inf.) (3, nr. 619) : S S ṙ MR R R R̂ R I MR R M M ṙ MR R̂ R I MR R M MR R R R̂ R ‖

e. Idicel -MS (3, nr. 622 a) : ṙ ṙ M M ṙ ṙ M Λ I M M ṙ ṙ ṙ ṙ M R̂ Λ I ṙ M M ṙ M R R̂ Λ ‖

f. Ripa de Sus -MS (" b) : S S S ṙ ṙ ṙ ṙ M̂ I M M ṙ ṙ ṙ M R R ‖

[7] Cornești, Găvănești, d 1266 Ib, inf. Ioana Alex. Șchiau, 48 ani, Cristina G. Pavel, 22 ani, Mariţa Glig. I. Grama, 21 ani, culeg. [C. Brăiloiu], T. Alexandru, 1939, transcr. M. Kahane. Cîntă netemperat. Tonul de referinţă (inclusiv unisonul) neriguros.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi mai semnificativă, prin simultaneitatea divergenţelor, este interpretarea în grup a cîntecului exemplificat pînă acum (v. ex. 5).

Se observă, ca şi în exemplele precedente, că treptele fluctuează nu numai la sfîrşitul, ci şi în cursul rîndurilor, şi fluctuează multiform, prin ipostaze deosebite ale aceleeaşi trepte (d, d^{+} [8]; f, f^{+}; S, S$^{\uparrow}$, S^{+} [9]) sau prin substituiri de trepte diferite. Simultaneitatea acuităţilor divergente constituie regulă, nu excepţie, dovedind că interpretele nu sînt cîtuşi de puţin preocupate de ierarhie şi stabilitate tonală şi nici de concordanţă.

Finalele pe d ar infirma opinia lui Riemann (**35**, 36), după care un pien nu se poate afirma niciodată ca finală fără a antrena o schimbare de sistem. S-ar părea că d afirmă un pycnon şi, odată cu el, sistemul pentatonic. Echivocul creat de apariţia sa favorizează această impresie. Şi Brăiloiu vedea odinioară (**7**, 1) în acest tip melodic un sistem pentatonic. În realitate, se instalează un fals pycnon, denunţat de instabilitatea pienului, ca substitut de R (cu care şi apare simultan), de frecvenţa lui scăzută ca purtător de accent, de formulele tipic tetratonice şi de echilibrul tipic tetratonic al registrului. Examinarea şi a unui material suplimentar este concludentă. Sunetul d rămîne un *pien cu tendinţă de autonomie*. Parafrazînd pe Brăiloiu (**13**, 65) şi (totuşi !) pe Riemann (**35**, 6), putem aprecia că, în ciuda insinuării în poziţie finală, d nu alterează structura sistemului, căci tetratonismele rămîn evidente [10].

Remarcăm fluctuaţii şi în melodiile de *bocet* (v. ex. 6, 7, 8).

Între *colindele* publicate de Drăgoi (**23**), găsim, de pildă : ex. 9, iar în colecţia de colinde a lui Bartók (**4**) : ex. 10, 11, 12.

Un tip melodic al *Cîntecului ceremonial de nuntă* prezintă între variantele primului rînd : ex. 13.

Un alt tip, la rîndul său : ex. 14.

Între variantele unei melodii care circulă cu texte *ceremoniale de şezătoare sau clacă de tors*, găsim : ex. 15, iar în următorul *cîntec de şezătoare* : ex. 16.

Din tabelul de mai sus detaşăm varianta din Streza-Cîrţişoara. Este un caz singular, rezultat, se pare, din contaminarea cu un subtip apropiat [13]. Ea confirmă, însă, din plin (în deruta ei) indiferenţa funcţională manifestată de interprete, după cum o face, în alt fel, următoarea variantă a unui *cîntec la claca de tors*, contrariind auzul educat tonal, care percepe sfîrşitul melodiei ca o alunecare a concluziei spre sensibilă (v. ex. 17).

Indiferenţa funcţională se poate prelungi şi în condiţiile depăşirii structurii strict pentatonice. Consecinţele suprafeţelor de contact între sisteme diferite au un caracter reversibil. Aşa cum auzul educat tonal interpretează melodiile în sens tonal, tot astfel, auzul în care s-a menţinut

---

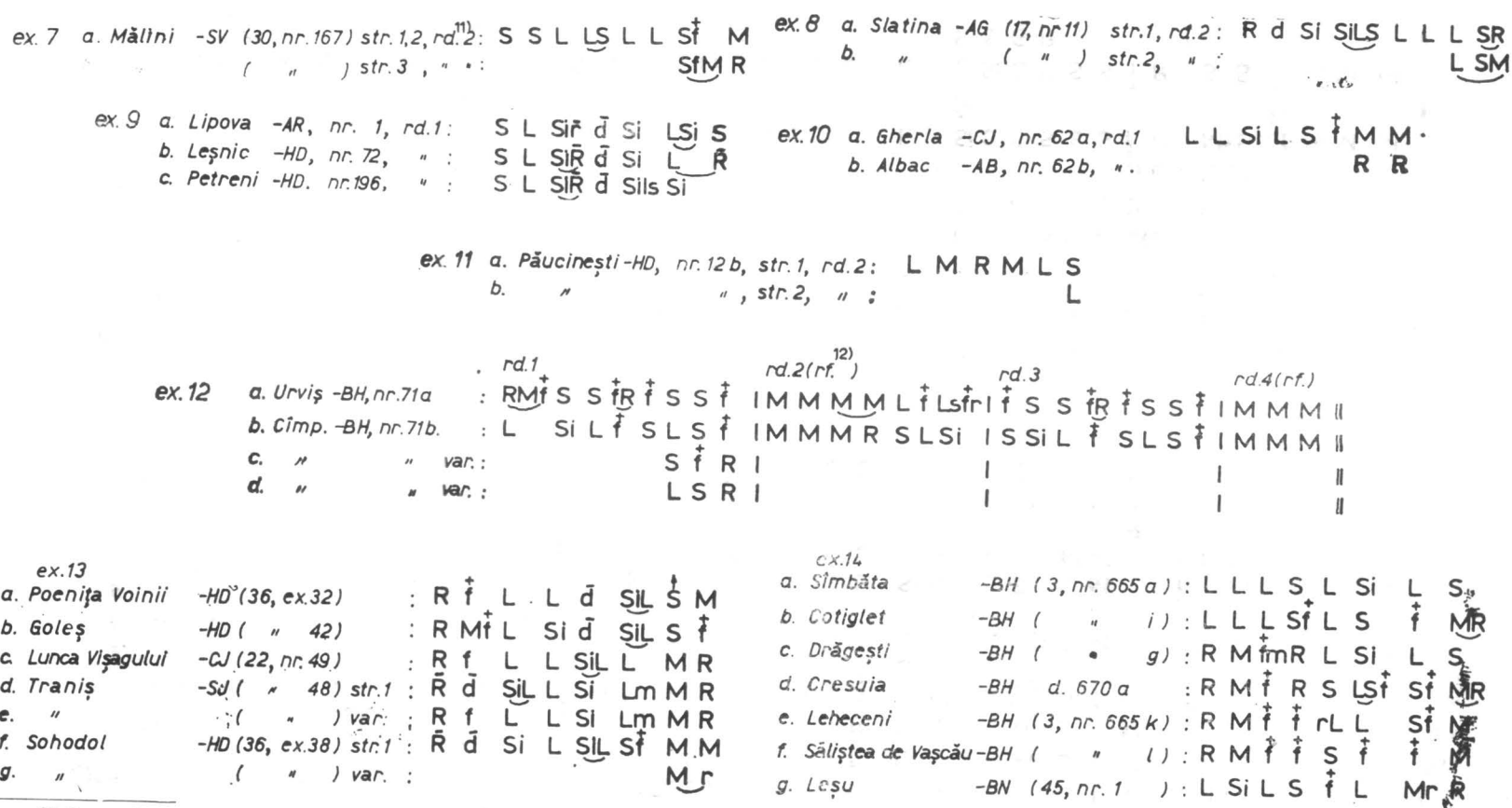
[8] Semnul + deasupra literei reprezintă diezul. Săgeata arată direcţia intonării netemperate a sunetului.

[9] Fluctuaţia treptei constitutive S provine din tendinţa de înlocuire a sa cu L.

[10] Despre manifestarea acestui fenomen şi în alte locuri ale scării tetratonice am menţionat într-o lucrare publicată (**28**), precum şi în introducerea la volumul *Tipologia muzicală a cîntecelor ceremoniale funebre* (manuscris), lucrat în colaborare cu Lucilia Georgescu, în cadrul Colecţiei naţionale de folclor. Referirile ulterioare la cîntecul ceremonial funebru sînt extrase din acelaşi volum.

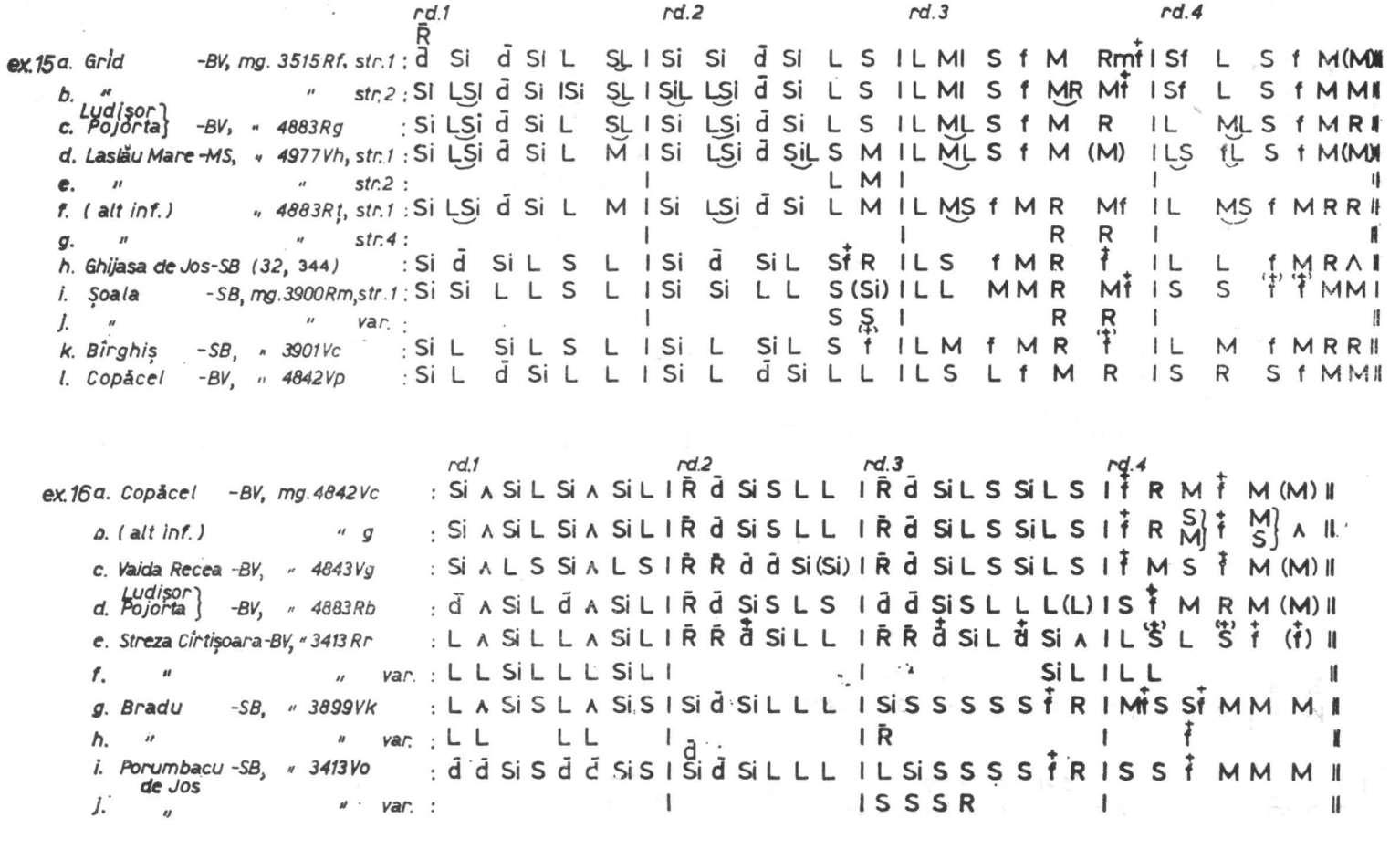
[13] Acesta are o difuziune ceremonială diversă, aparînd cu texte specific-diferenţiate, în repertoriile de şezătoare, clacă, vergel, colindă. (Vezi, pentru melodie, fg. 9235 b, publ. în **19**, p. 440 şi reprodus în **32**, p. 342.)

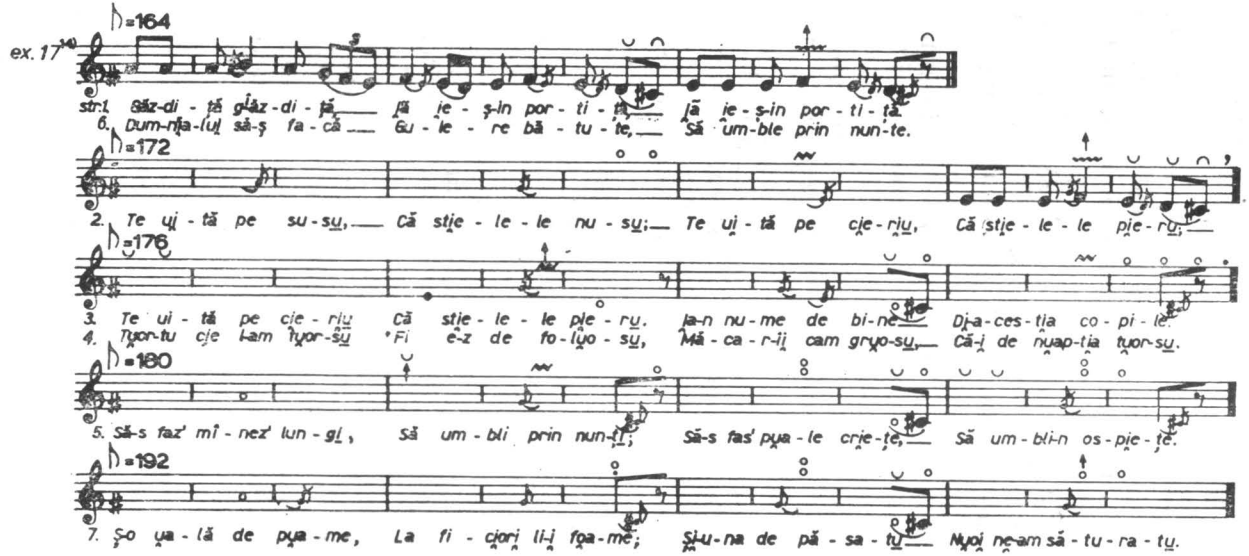
https://biblioteca-digitala.ro


ex. 7 a. Mălini -SV (30, nr. 167) str. 1,2, rd.[11]: S S L LS L L Sf M
(") str. 3 , " : SfM R
ex. 8 a. Slatina -AG (17, nr 11) str.1, rd.2: R d Si SiLS L L L SR
b. " (") str.2, " : L SM
ex. 9 a. Lipova -AR, nr. 1, rd.1: S L Sir d Si LSi S
b. Leşnic -HD, nr. 72, " : S L SiR d Si L R
c. Petreni -HD. nr.196, " : S L SiR d Sils Si
ex.10 a. Gherla -CJ, nr. 62 a, rd.1 L L Si L S f M M
b. Albac -AB, nr. 62 b, " . R R
ex. 11 a. Păucinești -HD, nr. 12 b, str. 1, rd. 2: L M R M L S
b. " " , str. 2, " : L
ex. 12 rd.1 rd.2(rf.[12]) rd.3 rd.4(rf.)
a. Urviș -BH, nr.71a : RMf S S fR f S S f IMMMMLf Lsfrl f S S fR f S S f IMMM ||
b. Cimp. -BH, nr.71b. : L Si L f S L S f IMMMRSLSi ISSiL f SLS f IMMM ||
c. " " var.: S f R I I I ||
d. " " var.: L S R I I I ||
ex.13
a. Poeniţa Voinii -HD (36, ex.32) : R f L L d SiL S M
b. Goleş -HD (" 42) : R Mf L Si d SiL S f
c. Lunca Vişagului -CJ (22, nr. 49) : R f L L SiL L M R
d. Traniş -Sd (" 48) str.1 : R d SiL L Si Lm M R
e. " ;(") var. ; R f L L Si Lm M R
f. Sohodol -HD (36, ex.38) str.1 : R d Si L SiL Sf M M
g. " (") var. : M r
ex.14
a. Simbăta -BH (3, nr. 665 a) : L L L S L Si L S
b. Cotiglet -BH (" i) : L L L Sf L S f MR
c. Drăgeşti -BH (" g) : R M fmR L Si L S
d. Cresuia -BH d. 670 a : R M f R S LSf Sf MR
e. Leheceni -BH (3, nr. 665 k) : R M f f rL L Sf M
f. Săliştea de Vaşcău -BH (" l) : R M f f S f f M
g. Leşu -BN (45, nr. 1) : L Si L S f L Mr R

[11] Prescurtare pentru *rînd melodic*.
[12] Prescurtare pentru *refren*.

https://biblioteca-digitala.ro


rd.1
rd.2
rd.3
rd.4
ex.15 a. Grid -BV, mg. 3515 Rf, str.1 :
b. " " str.2 :
c. Pojorta (Ludișor) -BV, " 4883 Rg :
d. Lasläu Mare -MS, " 4977 Vh, str.1 :
e. " " str.2 :
f. (alt inf.) " 4883 Rț, str.1 :
g. " " str.4 :
h. Ghijasa de Jos -SB (32, 344) :
i. Șoala -SB, mg. 3900 Rm, str.1 :
j. " " var. :
k. Bîrghiș -SB, " 3901 Vc :
l. Copăcel -BV, " 4842 Vp :
ex.16 a. Copăcel -BV, mg. 4842 Vc :
b. (alt inf.) " g :
c. Vaida Recea -BV, " 4843 Vg :
d. Pojorta (Ludișor) -BV, " 4883 Rb :
e. Streza Cîrțișoara -BV, " 3413 Rr :
f. " " var. :
g. Bradu -SB, " 3899 Vk :
h. " " var. :
i. Porumbacu de Jos -SB, " 3413 Vo :
j. " " var. :

https://biblioteca-digitala.ro

ex. 17[14]
♩=164
str.1. Găz-di - ță găz-di - ță, Jă ie - șin por - ti - ță, Jă ie - șin por - ti - ță.
6. Dum-nța-lui să-ș fa-că Cu - le - re bă - tu - te, Să um-ble prin nun-te.
♩=172
2. Te ui - tă pe su-su, Că știe - le - le nu - su; Te ui - tă pe cie - riu, Că știe - le - le pie - ru,
♩=176
3. Te ui - tă pe cie - riu Că știe - le - le pie - ru. Ja-n nu-me de bi-ne Dja-ces-tia co - pi - le.
4. Tuor-tu cje-l am tuor-su Fi e-z de fo-luo - su, Mă - ca - r-ii cam gruo-su, Că-i de nuap-tia tuor-su.
♩=180
5. Să-s faz' mî - nez' lun - gi, să um - bli prin nun-ți; Să-s fas' puia - le crie-țe, Să um - bli-n os-pie-țe.
♩=192
7. Șo ua - lă de pua - me, La fi - cjori li-i foa-me; Șiu-na de pă - sa - tu Nuoi ne-am să - tu - ra - tu.

ex. 18 Vistea de Jos -BV, mg 2965c[15] rd.1,2 II: Si Si Si Si I Si Si Si Si I L Si L S f M :II rd.3,4 III: M f S Si I L S f M :II

ex.19 rd.3 rd.4

a. Arpașu de Sus -SB, mg 3402Ir : M f S Si I S f M Si I M f S SiL I S f M ∧ II

b. Copăcel -BV, " 4842Vl : M Si L S I f M Si Si I M SiL S I f M M M II

c. Ucea de Jos -BV, " 3232Ig : M S M Si I M f S Si L I f S L Si I S f M ∧ II

d. Brcaza -BV, " 4883Rk : M f S Si I L S f M I M f S Si I L S f ∧ II

[14] Simbăta de Sus — BV, mg 3414 Rc, inf. Eugenia Tălabă, 55 ani, culeg. L. Georgescu, M. Kahane, 1968, transcr. M. Kahane.

[15] Melodia apare notată în aspectul melodico-ritmic în 29, p. 325, ex. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

indiferența funcțională interpretează melodiile mai evoluate în spiritul său. Și astăzi întîlnim astfel de manifestări.

Un *cîntec de șezătoare* foarte frecvent în sudul Transilvaniei, a cărui melodie poartă semnele influenței unei concepții muzicale evoluate, apare de obicei ca : ex. 18.

Mai întîlnim, însă, variantele cu iz tonal (v. ex. 19), dar și (!) : ex. 20.

Încheind seria cîntecelor ceremoniale, trecem la unul din tipurile melodice ale baladei *Mioriței*, tip cu structură fundamentală pentatonică [16] (v. ex. 21).

Cu aceasta am intrat în stilul proteiform al *doinei*. Să completăm cele de mai sus prin cîte un rînd extras, în perspectivă sinoptică, din cîteva doine, reprezentative pentru sistemul tetratonic (GJ) sau pentatonic (AG) (v. ex. 22, 23, 24, 25).

Pentru ilustrarea *cîntecului propriu-zis*, putem recurge la orice zonă. Vom constata cum oscilează și finale care au fost luate drept criteriu al specificului regional (v. ex. 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34).

Cîntecul de joc îl reprezentăm prin : ex. 35, 36, 37, iar pentru *melodia instrumentală de joc* ne limităm la un specimen multilateral fluctuant : „cadențial", arhitectonic, ritmic : ex. 38.

Trecînd în revistă exemplele de pînă acum, remarcăm, mai ales la podiile finale ale rîndurilor, natura alotropică a acestora, exprimată adeseori în apariții echivoce, derutante, fie că sunetul deține în exclusivitate o silabă, fie că este angrenat într-un fluid melismatic slab diferențiat, ce reflectă mai curînd *virtualitatea* posturii finale a treptelor decît o ierarhie cadențială fermă. Sunetele se insinuează și alunecă subtil între poziția arsică și tetică, anterioară și posterioară, melodică și ornamentală, conjunctivă și disjunctivă. Din această cauză, mișcarea finalelor este mai bine caracterizată prin relevarea *podiilor* terminale, adică a sunetelor în relație și *nu a sunetelor singulare*.

Apreciem că indiferența funcțională manifestă grade diverse. (Poate că și această stare de fapt a încurajat orientarea tonală a unor cercetători.) Gradele ei pot varia în raport cu complexitatea sistemului sonor (bitonic, tritonic, tetratonic etc.). Ele se pot aprecia și după numărul ipostazelor variaționale, cu toate că, într-un anumit stadiu de dezvoltare melodică, și stereotipia exprimă indiferență. Fiecare sistem poate evolua în timp, iar diversele sisteme și stadii ale lor coexistă și se pot interfera. Pe de altă parte, gradul indiferenței funcționale poate varia și după dezvoltarea concepției muzicale, iar aceasta are nu numai un dinamism intrinsec, ci este condiționată și de direcția și intensitatea procesului de aculturație.

Nu de mult am studiat cîntecul ceremonial funebru. Melodica sa este structurată în sistemele tetratonic și pentatonic. Scările melodiilor : ex. 39.

La melodiile tetratonice devine semnificativă comportarea pienilor.

---

[16] Documentele urmează în ordinea : a. *Tulnici* — VN (**9**, p. 8) ; b. *Tulnici* — VN (alt inf.), (**25**, p. 402—405), „str." 1 ; c. *Bîrsești* — VN (**34**, nr. 14), „str." 3 ; d. *Zăbala* — CV (**33**, nr. 190) ; e. *Bragadiru* — TR (**21**, nr. 334) ; f. *Starchiojd* — PH, fg 11400 ; g. *Jugur* — AG (**17**, nr. 12), str. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

rd.3

ex.20 Nou Român -SB, mg 3233IIr : M M Si Si | LSf M Si ∧ | M M Si Si | LSf M R ∧ ||

ex.21

a. R̄ R̄ R̄ Sil Si L | L L L LS M Mr | M S S M S Mr | R R R R R R R ||

b. R̄ d̄Si Si Sil L S | S S S M S M | R R R R R R R |
S S S M S M | R R R R R R R |
S L Si SiL L Sm | S S S M S M | R R R R R R R |

c. R̄ M̄ M̄ M̄r̄ R̄dSj L | R̄ d̄ Si Si Sf M | S M R R R R ||
R̄ d̄ Si L L S |

d. R̄ d̄Si R̄ R̄ R̄dSi L | R̄ dSil R̄ R̄ R̄dSi R | S L Si d̄ R̄dSi L | Si L L S Sf Mr | S f M L Sf Mr | R R R ∧ ||

e. R̄ L R̄ M̄ M̄r̄dsil Lr̄ | R̄ d̄ Si L L Sf | S L Sils L L Sf | S Sf M L L Sf | L Sf M M M M ||

f. R̄ d̄SiL Sir̄ R̄m̄r̄ R̄dSiL L | R̄ d̄SiL Si Sir̄dsil Sfm R | S L Si L Sfm R | S MR M L SfM R | S fMR M M M ∧ ||

g. R̄ SiL R̄ R̄m̄r̄ R̄dSil L | R̄ d̄ Si L SfM R | S L Si L Sfm R | S f M L SfM R | S M R R R ∧ ||

ex.22a. Polovragi -GJ, mg 2645Rg. : S M S d d d d d

b. " " : S M MR R R R R

ex.23a. Arcani -GJ, mg 3042Vm : R d d d d d sl[17] S

b. " " : R d d d d d L L

ex.24 a. Alimpești -GJ, mg 2645Ri : M M R R R R R R

b. " " : M f R R R R d̄ L

ex.25a. Slatina -AG (17, nr.22) : L S Si Ls L S fM R

b. " (") : L S Si L L S S f f

c. Jugur -AG (17, nr.23) : L Si Si L L S S fMS

d. " (") : L Si Si L L S S M

e. (alt inf.) (17, nr.24) : L d̄ Si L LS S S LSfMR

f. " (") : d̄ d̄ SiL S L S S S

ex.26 a. Cerișor -HD, fg 14104 b, rd.1 : R R M Si R L Si LSfMR

b. Ghelar -HD, fg 10183 c, " : M M M Sil Si d̄Si L SL

c Feregi -HD (3, nr.111d) " : M M Si Si d̄ Si L SR

[17] Sunetul este pian.

https://biblioteca-digitala.ro

		rd.1	rd.2
ex.27 a. Săldăbagiu Mic	-BH, mg 4009 Vi :	R M M R S S$\overset{+}{f}$R M R	I S L Si Sils S$\overset{+}{f}$R $\overset{+}{f}$ R R I etc.
b. Butan	-BH, d 1023 Ib :	M M M $\overset{+}{f}$ S$\overset{+}{f}$ RM$\overset{+}{f}$ S S	I L Si Si Sils S$\overset{+}{f}$R M$\overset{+}{f}$S S I etc.
c. Sitani	-BH (20, nr. 90) :	R M M MR S L SiS LS$\overset{+}{f}$R	I rfsl Si Si Si Silsfr S L SiS LS$\overset{+}{f}$R I etc.

ex. 28

a. Valea Drăganului	-CJ (22, nr. 101)	rd.2 :	Si R̄L LS S Si SiL S$\overset{+}{f}$ SR
b.	" (" 102)		Si Si R̄ LS Si SiS L SM

ex. 29:

a. Sanț	-BN (45, nr. 66)	str. 1, rd.2 :	msL S$\overset{+}{f}$M R R M Ls Mr
b. "	(")	str. 4, " :	R R LS S R M Lsl MR
c. "	(")	str. 5, " :	R R LS S$\overset{+}{f}$R M Ls S$\overset{+}{f}$

ex. 30 a. Troaș	-AR (3, nr. 156 a)	rd. 1 :	Si Si d̄ Si d̄ Si L S
b. Socodor	-AR (" b)	" :	Si Si d̄ Si d̄ Si L M

ex. 31 a. Seleuș	-AR (3, nr. 202 e)	str. 1, rd. 3 :	L S Si Si Si S M R
b. "	(" j)	" " :	M M$\overset{+}{f}$ S$\overset{+}{f}$ R R̄ d̄ Sil Sl
c. Jebel	-TM (" h)	" " :	L S$\overset{+}{f}$ S L L S S f
d. Seceani	-TM (" k)	" " :	R R M R S L Si L

ex. 32

a. Dalboșeț	-CS (42, nr. 109)	rd. 1 :	R M$\overset{+}{f}$ S S$\overset{+}{f}$ L S$\overset{(+)}{f}$ M R
b. Moceriș	-CS (" 110)	"	R M$\overset{+}{f}$ S S$\overset{+}{f}$ $\overset{+}{f}$L L$\overset{+}{f}$ M M

ex. 33

a. Jugur	-AG, d 652 IIa,	rd. 1 :	L L M M L LS d̄ d̄Si SiLS S
b. Cîmpulung	-AG (17, nr. 57)	" :	M M M M L LS S L SiLS S$\overset{+}{f}$ R

ex. 34

a. Găinești	-SV (30, nr. 141)	str. 1 rd. 1 :	R S Si R̄d̄SiL L S S$\overset{+}{f}$MR R
b. "	(")	str. 2 " :	LS S$\overset{+}{f}$ L L
c. "	(")	str. 3 " :	d̄ Si

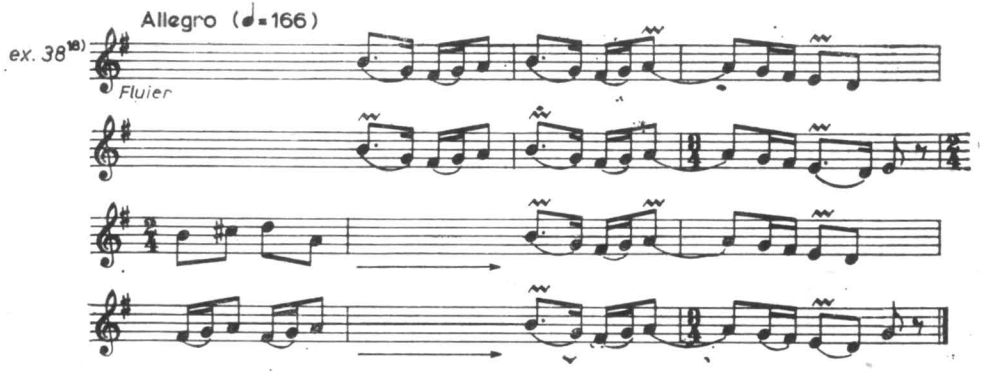
ex. 35

a. Aștileu	-BH, mg. 4301 Vh,	str. 1, rd. 1 :	L L $\overset{(+)}{S}$ M I f S L ʌ
b. "	"	str. 2, 3, 4, " :	S ʌ

https://biblioteca-digitala.ro

ex.36 *a. Corbești -BH (3 nr. 453 a)*: S f̈ S L ıSi L S R | S S R f̈ ıM M M R | S S R L ıS Si S R | S S R f̈ ıM M M L ‖
b. Rogoz -BH (" b): f̈ f̈ L L ıSi Si Si R | f̈ f̈ L L ıS S f̈ R | —— f̈ R M M ıM M M R ‖

ex.37 *a. Tismana -MH (28, ex. 43) rd.1*: d R R L ıL S Sfs f
b. Lupșa de Sus -MH (" 44) " : R R R L ıL S S M

ex. 38[18]

ex.39 L S (+) f̈ M R (+) d̈ (si) (L) (S) și (f̄) (M̄) (R̄) (d̄) Si L S (+) f̈ M R (L)

[18] **Muncelu** Mic — HD, fg 11124 c (extras din **43**, nr. 17).

https://biblioteca-digitala.ro

S-au relevat de către mulți specialiști, pe de o parte, bimorfismul și inconstanța pienilor; pe de altă parte, capacitatea lor de a se substitui anumitor trepte constitutive, de a purta accent și de a deveni insistenți.

În melodiile tetratonice ale cîntecelor ceremoniale funebre, cîte un singur pien, monomorf, își afirmă tendința de autonomie (fără a-și depăși, totuși, statutul de subordonare). El marchează astfel o ramificare a sistemului, grupînd laolaltă cîte o familie de tipuri melodice, căreia îi este propriu un anume echilibru al ponderii treptelor în relația lor. Tendința aceasta este favorizată de frecvența prioritară pe care o capătă, într-un grup de melodii, treapta R, în altul treapta S, în altul treapta M, ceea ce deschide drum pienilor din vecinătatea lor.

Derivația semnalată prin tendința de autonomie a lui d, ca substitut de R, unește tipuri cărora le este comun echilibrul sonor exprimat de formula [19]:

$$^{L}{}_{\underline{S}}\underline{M}\underline{R}$$

Tendința de autonomie a lui $\overset{+}{f}$ (în ipostaza diezată), ca substitut de S, unește familia de tipuri reprezentată de formula:

$$^{L}S\underline{M}^{\underline{R}}$$

În sfîrșit, tendința de autonomie a lui f (în ipostaza naturală), ca substitut de M (rar de S), unește familia de tipuri corespunzătoare formulei:

$$^{\underline{LS}}\underline{M}^{R}.$$

Se stabilește, așadar, în fiecare grup, o gravitație specifică a sistemului sonor, a ansamblului acelorași trepte, în relația lor.

Din fiecare grup am extras cîte un inventar specific de agregate „cadențiale" [20]. Agregatele comune exprimă, și ele, suprafețe de contact între grupurile respective; numărul lor variază după gradul de înrudire dintre grupuri, iar acesta se oglindește în formulele expuse mai înainte. Fluctuația se produce în limitele sistemului.

Instabilitate maximă și organizare „cadențială" slabă, cu cel mai difuz caracter funcțional, se observă în derivația tetratonică d. Descreșterea gradului de fluctuație urmează ordinea: derivația tetratonică $d \rightarrow \overset{+}{f}$ — $f \rightarrow$ sistem pentatonic.

Scăderea gradului de indiferență funcțională se poate urmări nu numai în această succesiune, ci și înăuntrul primei derivații. Confruntarea variantelor relevă manifestarea unor preferințe și, implicit, un proces de selecție și organizare. Dovadă, un caz asupra căruia vom mai reveni: în satul Runcu (GJ) s-a făcut o culegere relevantă a cîntecului ceremonial

---

[19] Formula indică două nivele de pregnanță melodică; jos, cu majuscule mari, este arătat nivelul principal, iar sus, cu majuscule mici, cel secundar. Treapta predominantă la fiecare nivel este subliniată. Pregnanța melodică este apreciată pe baza cercetării frecvenței, după o anumită metodă. În cazul mai multor grade de pregnanță, folosim semnele (în ordine descrescîndă): 1) subliniere, 2) două puncte sub literă, 3) paranteză.

[20] Folosim termenul „agregat cadențial" (final) pentru seria podiilor finale ale fiecărui rînd dintr-o strofă melodică. (Ex. la d 1266 I b (ex. 5), str. 1, vocea superioară: fR + R ∧ + MR + R ∧.)

https://biblioteca-digitala.ro

funebru (melodie tetratonică), lucrîndu-se în repetate rînduri cu mai multe interprete (individual și în grup), în două perioade de timp, la distanță de peste 30 de ani (1930—1935; 1966—1974). Interpreta M.A. (excelentă) este prezentă în ambele perioade. Majoritatea versiunilor din prima perioadă sfîrșesc exclusiv pe R. Versiunile unei interprete „cadențează" în interior pe d, iar final pe R. Versiunile date în prima perioadă de M.A. oscilează (d, R), în interiorul, ca și în finalul melodiei, nu numai de la o înregistrare la alta, ci și în cuprinsul aceleiași piese. (Variație strofică.) Predomină, totuși, și la ea, tendința de „cadențare" pe R, treaptă care apare *în exclusivitate* în a doua perioadă, atît în variantele sale, cît și în ale celorlalte interprete contemporane. Constatăm deci: decăderea derivației d, diluarea echivocului funcțional și instaurarea stabilității în ordinea modului III a sistemului regulat (L S f M R).

Este limpede că sistemul sonor reglementează structura și variația cadențială. Slaba marcare a funcției finale a unor agregate cadențiale se asociază cu o slabă coeziune arhitectonică, fluctuația finalelor coincide adeseori cu cea arhitectonică, indiferența funcțională are consecințe și pe plan arhitectonic. Afirmînd aceasta, scoatem din discuție, în bună măsură, forma liberă (epică și lirică), supusă și altor coordonate, și ne referim doar la cea așa-zisă „strofică".

★

Comentariile asupra formei melodiilor strofice au luat rar în considerare (ori nu au lăsat îndeajuns să se vadă) desfășurarea completă a „strofei" melodice, în revenirea ei continuă de-a lungul întregului text. Viciul vine, în mare măsură, din *înregistrarea* fragmentară a piesei. Dacă tehnica modernă (magnetofonul) poate înlătura această deficiență, cilindrul de fonograf și discul ne-au adus, în întreaga lume, un imens fond incomplet și nu întotdeauna însoțit de observații pertinente și suficiente. De acord cu Gilbert Rouget (**37**, 132...), Curt Sachs subliniază că, din această cauză, cunoașterea noastră este mai mult decît limitată, înregistrarea reprezentînd „mai curînd o mostră decît o structură completă" (**38**, 131).

Subestimarea cunoașterii integrale se manifestă prin transcrierea sau examinarea parțială a unei piese înregistrate, iar etnomuzicologia se resimte de urmările negative ale acestei lacune. Brăiloiu și Bartók sînt între puținii care exceptează de la regulă.

George List apreciază, pe bună dreptate (**31**,7), că nu este de așteptat ca studiul comparativ al melodiilor populare pe baza unei singure strofe să producă rezultate exacte. El obiectează cu atît mai mult asupra obiceiului de a se folosi prima strofă, ea fiind cea care prezintă gradul maxim de instabilitate în melodie.

Exemplul dat de George List este o melodie pentatonică (un caz clar de indiferență funcțională), în care aspectul rîndului inițial al primei strofe rămîne singular, în timp ce următoarele nouă strofe insistă asupra unei variante a rîndului. List explică aceasta prin frecventa indecizie a interpretului, care în prima strofă nu este încă acomodat cu structura melodiei din mintea sa și poate greși. În muzica populară românească este frecvent un procedeu similar: melodia începe cu un rînd sau o succesiune de rînduri asupra cărora nu se mai revine, restul melodiei insistînd fie pe o variantă a fragmentului

https://biblioteca-digitala.ro

inițial, fie pe o succesiune deosebită de rînduri. Înregistrări ale aceloraşi piese, cu aceiaşi interpreți sau cu alții, *reeditează* acest aspect. Se pune întrebarea dacă ne aflăm în fața unei greşeli sau a unui model arhitectonic. Şi List relevă frecvența cazului în melodiile baladelor anglo-americane. Răspunsul trebuie căutat în documentele sonore. Oricum, George List utilizează piesele integral şi propune, pe această bază, o metodă de alcătuire a unui index melodic.

Dacă cilindrul de fonograf a forțat întreruperea pieselor, fişele referitoare la documentele înregistrate sonor de Brăiloiu şi de discipolii săi compensează o parte din pierdere, prin numeroase însemnări de preț, a căror examinare sistematică, exhaustivă, ar trebui întreprinsă cîndva.

În folcloristica noastră, melodiile populare românești sînt împărțite în mod obişnuit în *forme libere* (provenite din dinamica narării, ca în cîntecul epic, sau a emoției, ca în doină şi în unele cîntece ori strigături) şi *forme fixe sau strofice*. De obicei, se defineşte forma strofică prin constanța numărului şi succesiunii de rînduri melodice (**1**,110, **21**,119, **33**,157). Acest punct de vedere ar putea fi rafinat, pentru a se aplica şi melodiilor aşa-zise strofice, care, de fapt, vădesc lipsa unei concepții arhitectonice ferme, mai bine spus — plagiindu-l pe Brăiloiu — o „indiferență" arhitectonică.

Se spune în mod curent despre cîntecele rituale că sînt cristalizate, strofice. Afirmația este adeseori infirmată de realitate. Forma multora, aparent strofică, departe de a fi cristalizată, este abia în proces de constituire. Nu se întrevede în ele o concepție strofică, ci o permanentă mişcare a unităților melodice care se articulează. Periodicitatea finalelor nu este manifestă, periodicitatea succesiunii rîndurilor nu merge în mod manifest paralel cu a finalelor. Finalele înşele nu au întotdeauna o funcție organizatoare (arhitectonică) manifestă.

Forma multor cîntece rituale funebre este cvasistrofică. Ea are o slabă coeziune, mai ales la unele melodii tetratonice. Numărul şi succesiunea rîndurilor fluctuează, se produc dislocări, aglutinări, inversări de fraze, modificări diverse. Uneori domneşte un vag arhitectonic (*anticipat funcțional*), care face strofa melodică indeterminabilă. Unele melodii apărînd cu jumătățile reversibile, care este jumătatea inițială şi care cea finală? Este, de fapt, cazul unei asemenea preocupări? Corespunde ea spiritului în care sînt redate (= auzite) melodiile de către interpretele lor?

Aspectul formei, slab diferențiată în curgerea ei, se poate schimba în aceeaşi piesă, prin variație strofică, sau chiar în aceeaşi strofă, la cîntarea în grup. Forme de dimensiuni diferite pot alterna în aceeaşi piesă: monofrazală + binară; binară + ternară; binară + quaternară; ternară + quaternară. Alternanța poate fi capricioasă sau sistematică; în ultimul caz, apare o formă în prima strofă sau în primele două, şi apoi cealaltă formă în restul strofelor. Melodia poate începe şi sfîrşi cu orice rînd al strofei, fenomen propriu multor genuri [21]. Melodii quaternare

[21] Nu este mai puțin adevărat că, cel puțin în zilele noastre, aceeaşi melodie poate fi auzită diferit de o generație sau alta, de un interpret sau altul, în funcție de experiența muzicală a acestora. Exemplele nu lipsesc, iar fenomenul, favorizat de suprafețele de contact ale sistemelor diferite, are o bază culturală, ca în cazul cercetătorului.

https://biblioteca-digitala.ro

sînt susceptibile de variante binare prin dislocarea unei jumătăţi a strofei (de exemplu, fg 6780 a ; **41**, nr. 77 ; etc.) sau a celeilalte jumătăţi (de exemplu, **3**, nr. 637 c, b ; **41**, nr. 75, 76, 78 ; fg 6906 a ; etc.) şi se pune întrebarea dacă forma quaternară nu provine *ea*, în aceste cazuri, din aglutinarea stereotipă a unor ipostaze deosebite ale formei binare. Melodii binare, instituite prin dislocarea jumătăţii a doua a formei quaternare, se pot requaterniza prin varierea şi dublarea jumătăţii originare (ca în fg. 14194 b, mg. 94 d etc.). Dacă uneori variantele binare se recunosc uşor ca fragmente ale formei mai ample, alteori ele se prezintă ca forme autonome.

Simbolizarea schemelor formei şi, adeseori, însăşi delimitarea strofei întîmpină dificultăţi, nu numai din cauza impreciziei arhitectonice, dar şi din cauza variaţiei subtile a rîndurilor. Echivocul şi arbitrarul sînt de multe ori inevitabile. Literatura etnomuzicologică internaţională, dealtfel, abundă de scheme controversabile ale formei. (Defalcarea rîndurilor în motive nu rezolvă întotdeauna problema.)

Labilitatea formei reflectă gradul de indiferenţă funcţională a treptelor şi exprimă, odată cu aceasta, gradul de indiferenţă arhitectonică.

Mobilitatea inerentă sistemului este afectată suplimentar de aberaţiile provenite din degradarea tradiţiei, din insuficienta cunoaştere a repertoriului, din accidente, din influenţa melodicii contemporane (ţinînd seama de datele tîrzii ale înregistrărilor şi notaţiilor directe), dar aceasta nu dezminte natura fenomenului.

Forma arhitectonică este în proces de organizare. Cercetarea materialului din Runcu (menţionată mai înainte) a revelat supleţea formei în prima perioadă şi rigoarea ei în a doua. Procesul formei a evoluat paralel cu al sistemului sonor. În prima perioadă materialul prezintă :

1) *Formă quaternară*, tip ABAB (în variantele ABAcBc, ABABvc, ABAcBvc) şi
tip ABCB (în variantele : ABCB, ABCBvc).
Unele coexistă în aceeaşi piesă, prin variaţie strofică.

2) *Formă binară*, tip AB Unele variante aduc (în aceeaşi piesă sau în piese diferite) a doua jumătate a formelor quaternare menţionate.

În a doua etapă s-a impus *exclusiv* forma quaternară tip ABCB.

Cele precizate cu privire la cîntecul ceremonial funebru sînt valabile, în măsură variabilă, şi pentru alte genuri şi specii. Ele sugerează revizuirea afirmaţiilor care, absolutizînd funcţia arhitectonică a finalelor, le atribuie (de exemplu, **21**, 114—115..., **33**, 162) caracter suspensiv sau conclusiv. Curt Sachs pare categoric cînd aplică acest punct de vedere chiar stadiului arhaic al muzicii (**38**, 126) : „This principle has been known in the very earliest layer of music still preserved. The first line and its repetition were twinned but provided with different endings : the first time, the voice rested on a non-final level *that kept the listener's ear in suspense* ; the second time, it shifted to the final level *to give a satisfactory conclusion*" (s.n.).

Curt Sachs a fost un mare erudit, care „ştia pe degete un număr fenomenal de fapte", cum spunea Jaap Kunst (**38**, VIII), şi de la care muzicologia a avut de învăţat. Orientalistul H. Pernot ne recomandă,

https://biblioteca-digitala.ro

însă: „Vérifiez tout, même ce que je vous dis" [22]. Şi verificarea arată că de astă dată marele savant german, deşi inamic declarat al prejudecăţilor culturale în etnomuzicologie, a greşit, iar Brăiloiu ar fi invocat din nou „invincibila obsesie a manualului de solfegiu" (**10**, 315). Este drept că prin modificarea finalei se produce o diferenţiere care — constantă, mai ales — poate crea o formă binară. Dar adeseori cercetătorul se întreabă în zadar care este nivelul final şi cel non-final, căci în concepţia interpreţilor finalele respective nu sînt decît sunete de repaus, neierarhizate nici funcţional, nici arhitectonic.

Dacă ideea de tensiune—relaxare este a noastră, a interpreţilor este *nevoia sau numai hazardul variaţiei*, pînă cînd o anumită succesiune de sunete este remarcată şi începe să se producă o opţiune.

S-ar părea că stabilitatea relativă şi periodicitatea succesiunii finalelor odată instituite, echivalează cu dispariţia indiferenţei funcţionale. Compararea variantelor duce, însă, la infirmarea unei asemenea concluzii. Disimulată numai, (pentru noi) indiferenţa funcţională nu este mai puţin reală şi se traduce în alt fel, pe plan arhitectonic, făcînd ca forma strofică să nu fie întotdeauna atît de fixă cum pare.

Numeroase documente sonore şi scrise ne arată posibilitatea începerii sau terminării cîntecului cu oricare rînd al strofei melodice. Nimic, poate, nu dovedeşte mai bine absenţa funcţiei suspensive sau conclusive a finalelor, egalitatea lor funcţională. Fenomenul a fost semnalat de obicei în treacăt (ca o curiozitate fără mare semnificaţie) şi se pare a nu se fi observat că această indiferenţă arhitectonică este expresia celei tonale. Precizarea teoretică a lui Brăiloiu, de la care am pornit, este, ca atîtea altele ale sale, deschizătoare de drum.

Referindu-se la culegerile sale de muzică populară românească, Bartók relevă frecvenţa acestui fenomen, pe care, în ciuda experienţei imense, a nivelului superior de gîndire şi a orientării sale folcloristice, îl apreciază prin prisma corectitudinii, plătind astfel, la rîndul său, un tribut Academiei de muzică (**3**, 36—37).

Indiferenţa arhitectonică afectează şi *relaţia text—melodie*. Găsim la Brăiloiu precizări semnificative (**12**, 50):

„La question se pose de savoir comment la mélodie de forme fixe divise, en se répétant, une pièce poétique en fractions, pour constituer ce qu'il est permis de nommer des «strophes mélodiques»"... „l'usage local et ses variations dans le temps demeurent insaisissables. Au surplus, les enregistrements phonographiques témoignent de l'extrême liberté concédée aux interprètes, qui ne construisent que par exception deux fois de suite leurs «strophes» de la même façon. Une disposition immuable ne semble de mise que dans le chant à plusieurs".

Mai departe, Brăiloiu arată (p. 50—51) că:

— 2 rînduri melodice pot grupa versurile conform schemelor: *a a* sau *a b*;
— 3 rînduri melodice — conform: *a a b* sau *a b b*;
— 4 rînduri melodice — conform: *a a b b* sau *a a b c* sau *a b c c*;
— 5 rînduri melodice — conform: *a a b b c* etc.,
ceea ce nu împiedică eventualitatea schemelor: *a a a*, *a a a a*.

---

[22] Apud Jacques Chailley, *Précis de Musicologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. IX.

https://biblioteca-digitala.ro

La îngemănarea schemei melodice cu cea poetică, identitatea $\begin{pmatrix}\text{mel. } AAA & \text{sau} & AAB\\ \text{text } aaa & & aab\end{pmatrix}$ este la fel de regulată ca divergența $\begin{pmatrix}AAB & \text{sau} & ABC\\ aaa & & aab\end{pmatrix}$.

Examinarea stăruitoare a cuplajului poetico-melodic se încheie cu constatarea că și de astă dată „la musique tient la poésie sous sa coupe" (p. 52).

Nu mai puțin semnificativă este cercetarea pseudostrofelor, „combinaisons symétriques, qui méritent pleinement le nom de strophes, ou, mieux — *l'architecture musicale ne s'en souciant en aucune mesure* — (s.n.) de *pseudo-strophes*" (p. 52).

După exemplificarea pseudostrofelor (p. 56—57): „Pour saisir à quel point la musique reste étrangère à ces jeux, il suffit d'observer comment elle disloque, dans un phonogramme, les strophes d'un chant nuptial:"... Urmează textul, apoi observația: „A ce $6 + 6 + \ldots =$ $= 1 + 2 + 1 + 2$ est rivée une période de 4 incises (ABCD), que la chanteuse débite en redisant chaque vers du poème. La strophe se trouve ainsi découpée en 3×2 vers, son architecture propre s'effaçant complètement.

Lorsqu'une concordance des formes s'ébauche, elle est si rudimentaire, que l'on hésite à en faire état".

Cu cîteva pagini mai înainte (p. 50), arătînd că în bocetul din Drăguș schemei melodice AAB îi corespund:

schema poetică *a a a* („ignorată de mai multe cîntărețe"),
schema poetică *a b b* și
schema poetică *a a b* („foarte comună"),

Brăiloiu comentează asupra celei din urmă (*a a b*): „elle reflète la forme musicale, mais on se gardera d'en tirer une conclusion hâtive". Cazul citat trădează, credem, grade de indiferență arhitectonică. Asupra lui vom reveni.

Melodii din mai toate genurile și speciile ar putea ilustra, mai mult sau mai puțin evident, aspectele menționate pînă acum.

Pentru *cîntecul ceremonial funebru*, exemplul dat mai înainte la nr. 5 (d 1266 I b) ne prezintă fluctuația între o formă binară și una quaternară [23]. Vocea superioară construiește în primele două expuneri ale melodiei o formă quaternară, definită (?) astfel de modificarea podiilor inițiale ale rîndurilor antecedent și consecvent și (inconstant) a podiei finale antecedente. În continuare, vocea reia, variat, prima jumătate a melodiei, ceea ce ar indica forma binară. Și totuși, modificarea podiei finale antecedente nu ar pleda pentru reafirmarea formei quaternare, altfel constituită? Cît despre vocea a doua (accidental și a treia), ea afirmă, *concomitent*, o formă binară cu finale mobile, *în permanență*.

Forma variantei următoare (fg 3130 a, Ursăței — GJ) este mai refractară definirii (v. ex. 40).

Este aici o succesiune de strofe? Dacă este, ea constă în „strofe" de 6, 2, 2, 4, 2 sau de 6, 2, 2, 6 rînduri? În primul caz, este „str." 5 bine situată sinoptic sau trebuie mutată la dreapta? Dar, în loc de 6 rînduri, nu este mai corect, de la început: 4, 2?

[23] Transcrierea redă integral fragmentul înregistrat.

https://biblioteca-digitala.ro

ex.40 1. d SfM S f M R | S S fM R R R' | d Sf S f R d | f S M R d d ' | d fr f f M R | f f M R R R ‖
2. d fr f f R d | f S M R R ʌ ‖
3. d fm f f R d | f f M d d d ‖
4. d Sf S f M R | S f M R R R' | d Sfm S M R d | S S M R R ʌ ‖
5. d fm S M R d | f S M R si d ‖

ex.41 1. d S S M R d | S S M R R R' | d M S M R d | M M R d d d' | d M S M R R | S S M R R R ' |
d M S M R d | S S M R R R ‖
2. d S S M R d | S L M R R d' | d M S M R d | M M R d d S' | d M S M R R | S S M R R R ‖
3. d S S M R d | S S M R R R ‖
4. d S S M R d | S S M R R d' | d M S M R d | S S M R R R ‖

ex.42 : rd.1 R Lf M R L f M R' rd.2 L f M L L Sf M M' ‖

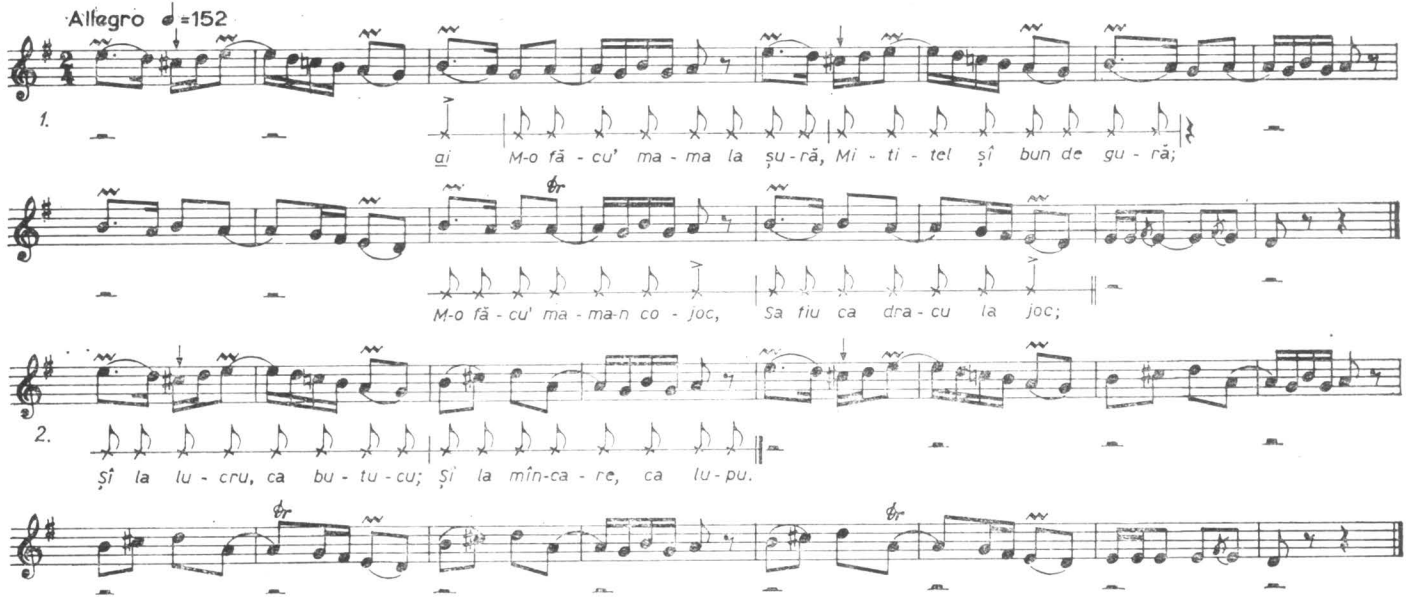
ex.43 : rd.1 L fS M L/M L Sf LM M' rd.2 R fm mf R S M fR/MR R' ‖
var: M f

ex. 44 a. str.1-5 : rd.1 L f M M L S f M ' rd.2 R Lf M R L f M R ‖
(var.) : Sf f Lsf ‖
str. 6 : L Sf M M L f S M ' ‖

ex.44b. str. 1 : rd.1 rd.2 L f M M L S f M ' ‖
str.2-6 : R Lf M R L f M R ' L Sf M M L f f M ' ‖
(var.) : Lsf ' f S S ' ‖

https://biblioteca-digitala.ro

ex.45 a. fg 5364 b : Si Si R̄ R̄ R̄ d̄Si L ʌ' | Si Si R̄ R̄ R̄ d̄Si SiLS ʌ' | S L d̄ d̄ Si Si S ʌ | L L Lsi S S S̈ M ʌ ‖
b. " 6173 a : Si Si R̄ d̄ Si L S f | ——————— R R Mf S S S S f | L St S S S f f M ‖

ex. 46

Allegro ♩=152
1.
ai M-o fă - cu' ma - ma la șu - ră, Mi - ti - tel șî bun de gu - ră;
M-o fă - cu' ma - ma-n co - joc, Sa fiu ca dra - cu la joc;
2.
Și la lu - cru, ca bu - tu - cu; Și la mîn-ca - re, ca lu - pu.

ex. 47 *tetratonic:* d: ^{LS}MR ; f̈: $^{L}SM^{R}$; f: $^{LS}M^{R}$

pentatonic: $^{(\bar{R})}\underline{Si}\,\underline{L}\underline{S}^{\underline{M}\underline{R}}$; $^{(\bar{M})}\bar{R}$ $Si\underline{L}\underline{S}^{\underline{M}\underline{R}}$

https://biblioteca-digitala.ro

Dar cazul următor (ex. 41) (fg 6298 a, Cîmpofeni — GJ) cum poate fi interpretat?

Succesiunea rîndurilor unei melodii (în tetratonic $\overset{+}{f}$!) apare, de pildă, ca în fg 1356, Negoiești — GJ (v. ex. 42), dar și invers, ca, de exemplu, în fg 11816, Godeanu — MH (v. ex. 43).

Știind că începerea și oprirea melodiei cu oricare rînd sînt la fel de posibile, vom aprecia, în condiția reversibilității rîndurilor, că varianta următoare (fg 3113 a, Boroșteni — GJ) a melodiei comentate a prezentat cinci strofe melodice complete, iar a șasea oară s-a oprit după primul rînd (v. ex. 44 a) sau că a început cu al doilea rînd, după care au urmat cinci strofe complete? (v. ex. 44 b).

Un *bocet* tîrnăvean culeș de Cocișiu prezintă în Paloș (fg 5364 b, **19**, 446) o variantă, iar în Șalcău (fg 6173 a, **19**, 449) o alta, deosebită prin forma arhitectonică și, în parte, prin evoluția finalelor (v. ex. 45).

Referindu-se la bocetul tip Bihor — Banat, Bartók (**3**, 26) menționează schema AABC, dar adaugă că structura quaternară este adeseori instabilă, alternînd, de la o strofă la alta, cu cea ternară.

În 1949 Brăiloiu confruntă, într-o lucrare de sinteză (**10**, 320), bocetul din Drăguș **(6)** cu cel din Oaș **(8)** : în Drăguș „la variation — mise à part une brève formule de soudure — se bornait à l'alternance, plus ou moins régulière, de variantes constantes des membres de la période, l'apport individuel se réduisant à des agencements divers de ces membres"....„Confirmées par l'observation directe, les transcriptions détaillées de nos phonogrammes, où la strophe se répétait en moyenne 10 fois, démontrait, en outre, que, en tout état de cause et quelle que fût leur émotion, nos chanteuses respectaient rigoureusement la forme et le mouvement du chant.

Tout autre situation au lieu de la deuxième enquête, où la liberté des vocératrices n'avait pour bornes qu'une étendue invariable et des sons de cadence manifestement immuables, mais allait, pour le reste, jusqu'à bouleverser la structure, si bien qu'une période très simple, composée de deux membres, au lieu de se reproduire régulièrement (AB — AB — AB...), présentait, dans la réalité vivante du chant (que le phonographe est seul à pouvoir capter), la succession imprévue B — AB — B — B — AB — B — B — B — B — B — AB — B — AB — B — B — AB — B — B — B — AB et prenait ainsi l'allure d'une mélopée improvisée, *sans architecture définie*" (s.n.). Mai apoi (p. 322): „Pourquoi, se demandera-t-on, cette respectueuse sobriété là, ces coudées franches ici?" Întrevăzînd explicații posibile, Brăiloiu sondează adîncimi psihologice, probabilități ale devenirii genului, contextul folcloric al bocetului. Indiferent de validitatea alternativelor sugerate, noi întrevedem o motivație mai simplă, de ordinul structurii muzicale: *Bocetul din Oaș are*, de fapt, *o melodie tetratonică în derivația* $\overset{+}{f}$ [24]. Instabilitatea pienului (natural, diezat, înlocuit de treapta constitutivă S, căreia i se substituie) apare evidentă la examinarea colecției. Unul din volumele lui Bartók (și se mai pot cita documente) ne prezintă bocete din Oaș cu finale alternante [25]

[24] Conform notelor noastre 4 și 10, scara melodiei (transpusă) la care ne referim este $\overset{+}{L}$ S I M R.

[25] În ciuda alunecării la R, finala primului rînd stăruie (prin coroană) pe M (la Bartók — L).

https://biblioteca-digitala.ro

(**3**, nr. 615 a, b), ceea ce infirmă, totuşi, imuabilitatea evidentă relevată de Brăiloiu. Stereotipia din materialul său pledează şi ea pentru indiferenţă funcţională. *Melodia bocetului din Drăguş este, însă, pentatonică.* Şi la ea observăm cazuri de instabilitate arhitectonică : uneori ea începe cu al doilea rînd, alteori sfîrşeşte cu primul (în cazul că locul nu coincide cu terminarea cilindrului). Astfel se explică faptul că instabilitatea arhitectonică este mai manifestă în Oaş ; această situaţie ar corespunde observaţiei făcute la cîntecele ceremoniale : a) gradul indiferenţei funcţionale şi, implicit, al celei arhitectonice este mai ridicat în sistemul tetratonic decît în cel pentatonic, b) sistemul sonor are consecinţe asupra celui arhitectonic.

Colecţia de *colinde* a lui Bartok (**4**) abundă de forme dislocate sau aglutinate şi nu toate fragmentele devenite autonome provin din antifonie. Bartók însuşi remarcă uneori aceste forme, alteori nu, şi le îndepărtează prin clasificare. Observaţiile sale din capitolul „Note la melodii" sînt deosebit de instructive şi angrenează nu numai forma arhitectonică, ci şi sistemul sonor. Între colindele publicate de Drăgoi (**23**) găsim, de exemplu, variante ca :

nr. 1 : A B *Bc* nr. 97 : A *B* Av

sau : ş.a.

nr. 196 : A B *Bc* A Bc nr. 139 : — *B* Av

În *cîntecul de nuntă* din Hunedoara (**36**, nr. 42, 32, 43) remarcăm variante cu schemele :

mg. 503 f : AA *BB* CC A *BB*||
fg. 10204 c : AA *BB*||
mg. 99 h : — — CC — *BB*||

Cîntecul de şezătoare înregistrat la mg 4883 Rg[26] urmează de-a lungul a trei strofe schema AAcBB, iar la a patra, terminîndu-se textul, se opreşte după AAc. La fel se comportă varianta mg 3899 Vk[27] : după două strofe complete, conform schemei ABCD, la terminarea textului, suspendă strofa a treia după AB, ceea ce se traduce prin : cîntecul s-a terminat ! (*Pe finala „suspensivă"* !) Cazurile asemănătoare sînt numeroase.

Interpreta unui *cîntec la claca de tors* [28], cules de I.R. Nicola [29], urmează schema ABCD timp de cinci strofe, iar la a şasea suspendă „strofa" după AB, unde s-a terminat textul, şi declară (înregistrat !) : „Gata-i !" (= suprema dovadă !). Nu este singura mărturie de acest fel. În fg 5267 a arhivei din Bucureşti (cîntec de clacă, de asemenea), prima strofă prezintă schema ABCB, iar celelalte (str. 2, 3, 4) numai a doua jumătate, CB. La fel ca în atîtea cîntece rituale funebre, după cum am menţionat.

Cîntecul de leagăn cuprinde, şi el, forme care oscilează, de pildă, între dimensiunea quaternară şi cea binară. Cea binară reeditează, separat,

---

[26] Melodia apare notată mai înainte, în cap. finalelor.
[27] Idem.
[28] Vezi nota 13.
[29] Arhiva Sectorului de etnografie şi folclor din Cluj-Napoca, mg 161 v.

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare jumătate a celei quaternare ; cea quaternară funcţionează cu jumătăţile reversibile. Documentele fg 6477 a, fg 7796 a, fg 3861 a, FA 3386 ş.a. sînt revelatoare în această privinţă.

Citate de provenienţă zonală diversă pot ilustra *cîntecul propriu-zis* :

1) Groşi — BH (**3**, nr. 90) : Formă ternară. Melodia începe cu ultimele două rînduri. Urmează o strofă completă, apoi melodia se încheie după al doilea rînd, odată cu terminarea textului.

2) Gherla — CJ (**3**, nr. 37 g) : Formă ternară. Melodia începe cu ultimul rînd. Urmează o strofă completă, apoi numai primele două rînduri.

3) Pădurenii [30] — CJ (**3**, nr. 209 e) : Formă quaternară. Prima strofă este completă ; a doua se încheie, la terminarea textului, pe al doilea rînd. Este interesant faptul că, textul sfîrşindu-se pe rîndul întîi, interpreta l-a suplinit în rîndul următor printr-un şir octosilabic de vocabule, după care n-a mai simţit nevoia de a continua melodia. Auzea ea în acest punct finala ? (Agregatul finalelor : LL + $\overset{+}{\text{Sf}}$ R' + $\overset{+}{\text{Sf}}$ R' + MM).

4) Şanţ — BN (**45**, nr. 74) : Melodia insistă pe finala stereotipă S , chiar acolo unde în mod obişnuit ar fi coborît, indiferent de zonă, la M. Aceasta coincide cu o formă nedefinită, de o cursivitate capricioasă, elementul organizator, care şi marchează încheierea „strofei", constituindu-l lungimea coroanei („lunga") şi nu un agregat de finale.

5) a. Bozovici — CS (**42**, nr. 102) : formă quaternară : ABCD
b. Dalboşet — CS (**42**, nr. 104) : formă quaternară : ABCD
c. Lăpuşnicu Mare — CS (**42**, nr. 1) : formă binară : – –CD
} variante

6) a. Jugur — AG, d. 1355 I c : formă quaternară
b. Corbi — AG (**17**, nr. 41)[31] : formă quaternară
} Prezintă inversare de rînduri : a rd 1 cu b rd 3, b rd 1 cu a rd 3

7) Glodu — VL (**30**, nr. 92) :
str. 1 : A B A B C C||
str. 2 : — Bv — Bv||

Agregatul finalelor :
str. 1|| : $\bar{\text{d}}$Si + $\overset{+}{\text{f}}$M R :| + |: $\overset{+}{\text{f}}$ M :|
str. 2 || : $\overset{+}{\text{f}}$M R :||

8) Bogdăneşti — BC (**30**, nr. 124) : Formă ternară. Melodia începe cu al doilea rînd. Urmează două strofe complete.

9) Văsieşti — BC (**34**, nr. 65) : Formă ternară. Transcrierea redă mai întîi ultimele două rînduri, apoi strofa completă.

10) Bogdăneşti — BC (**30**, nr. 125) : Formă quaternară. Melodia începe cu al doilea rînd. Urmează o strofă completă.

---

[30] Fost Cooc.
[31] Acelaşi text şi refren ca varianta din Jugur.

https://biblioteca-digitala.ro

Un exemplu pentru *cîntecul de joc*:

Aştileu — BH, mg 4301 V h: str. 1: A Ac B Bc
str. 2: A Ac B Bvc
str. 3: A Ac B — C B Cvc
str. 4: A Ac B — — — Cvc

Fluctuaţia formei se asociază cu cea a finalelor:

str. 1 : L∧ + R∧ + f∧ + R ∧
str. 2,4 : S∧ + R∧ + f∧ + R ∧
str. 3 : S∧ + R∧ + f∧ + — — L̲l ∧ +
fS + R ∧

În ce priveşte muzica *jocurilor*, relevanţă maximă pentru subiectul nostru au melodiile cu structură motivică. Bartók stăruie asupra lor (**2**, 50—52), silindu-se să le înţeleagă, cu răbdarea şi deschiderea spiritului care-l caracterizează. Îl contrariază, violent, aparenţa de anomalie, dezminţită de numărul mare de interpreţi (buni) care, prin reeditarea acelorași structuri, confirmă autenticitatea stilistică. Bartók remarcă forma muzicală nedefinită, inconstantă, materialul sonor redus şi repetarea motivelor de 1—*2*—*4* măsuri „fără plan şi ordine". El precizează că melodica este proprie cimpoiului şi că piesele de acest fel cîntate din fluier sau vioară provin din muzica cimpoiului. În material abundă indiferenţa cadenţială şi arhitectonică; ambele se manifestă cînd prin mobilitatea, cînd prin stereotipia lor. Bartók conchide: „A smaller part of this material could, nevertheless, be categorized with *more or less arbitrary judgment* [s.n.] as melodies in stabilized three —, or four — section form and placed in the respective classes. Yet the majority had to go into Subclass A IV., containing *melodies of a structure undeterminable for the time being*" (s.n.).

El încearcă o explicaţie a originii acestei muzici: fluierul a preluat, prin corupere, tradiţia muzicii cimpoiereşti, sau a preluat alte tradiţii, greşit înţelese, sau neînţelese deloc, creînd „this amorphous style, which, in any case, seems to be transitional, tenatative, and not yet completely molded". Urmează rezerva: de fapt, încă nu poate explica originea ei „într-un mod satisfăcător".

Ne pare mai plauzibilă explicaţia: indiferenţa tonală—arhitectonică şi gradele ei.

O altă formă de manifestare a acesteia constă în intrarea arbitrară a strigăturii în raport cu fraza, chiar periodic organizată, a melodiei de joc. (Există, dealtfel, şi un arbitrar al „strofei" strigăturii.) Indiferenţa ritmică şi arhitectonică este frecventă. Nu numai că antecedentului frazei melodice (instrumentale) i se poate suprapune consecventul frazei strigăturii, dar segmente sau timpi ritmici ai celor două planuri se pot interfera întîmplător. Din numeroasele exemple disponibile citãm cîteva: piesele nr. 92 şi 93 din volumul de jocuri din Ardeal (**43**) sînt reprezentative pentru Bihor; cea de la nr. 575 (şi altele) din colecţia lui Bartók (**2**), de asemenea; nr. 335 bis II din aceeaşi colecţie, în care strigătura octosilabică debutează pe finalul ritmic al frazei, provocînd discrepanţe ritmice şi arhitectonice faţă de melodie, nu este, deci, un caz ciudat, cum îl apreciază Bartók, ci un caz tipic de indiferenţă arhitectonică. Maramureşul şi Oaşul prezintă

https://biblioteca-digitala.ro

şi ele contradicţii de acest fel. Mg 3725 I f (**18**, 144—146), de pildă, ne aduce dovada pentru Sălaj, iar pentru Hunedoara inserăm [32] ex. 46.

O altă formă de manifestare a indiferenţei arhitectonice în sfera jocului o remarcăm în interferarea neconcordantă a planurilor muzical şi coregrafic. Fără a stărui asupra acestui aspect, indicăm numai, din bibliografia care urmează, **1**, 75 şi **21**, 38. (Bibliografia subiectului e mai bogată.)

★

Dacă indiferenţa funcţională este cauza celei arhitectonice, în mod reciproc, indiferenţa arhitectonică este semnul celei funcţionale, şi atunci cînd natura sistemului sonor nu mai este evidentă altfel (prin mijloacele sale proprii).

Semnificaţia acestora este de o importanţă fundamentală pentru clasificarea muzicală tipologică. Se înţelege de ce folosirea finalei şi a dimensiunii formei ca prime criterii generale ale grupării melodiilor afectează negativ coerenţa, consecvenţa şi corectitudinea clasificării în ansamblu, consecinţele transmiţîndu-se în lanţ, de la nivelul cel mai abstract al clasificării pînă la cel mai particular.

Sistemul sonor, sursa primă a melodiilor, nu este prin aceasta mai puţin ferm constituit. Brăiloiu a dovedit (**11**, **13**) că orice *sistem*, oricît de sărac, este „*riguros coerent*" (**15**, 126). Independent de gradul indiferenţei funcţionale, treptele fiecăruia sînt „riguros solidare, ca stelele unei constelaţii" (**15**, 125). Jocul treptelor, din care se nasc melodiile, este reglat, la diverse nivele, de legile proprii fiecărui sistem şi în condiţiile interferenţelor favorizate de suprafeţele de contact ale sistemelor.

Între sistemul tetratonic şi cel pentatonic există identitatea primelor patru trepte din succesiunea quart-quintelor (**11**, 337, 370). Un singur interval constitutiv le desparte în progresia fundamentală, care generează deosebirea: treapta Si, absentă în tetratonic, prezentă şi specifică în pentatonic. De aici decurg angrenaje şi tendinţe comune, dar şi diferite, ale aceloraşi sunete şi, implicit, aspecte călăuzitoare sau echivoce.

În melodiile ceremoniale funebre, de pildă:

1) Treptele—pieni au un regim similar sau diferenţiat. În tetratonic apare tendinţa de autonomie a pienilor în ipostaze constante.

2) În ambele sisteme întîlnim finalele R şi M (finale de melodii), expresie a coincidenţelor sistemelor. Deosebirea constă în frecvenţa şi specificitatea lui R în tetratonic şi a lui M în pentatonic (unde R are caracter excepţional). Derivaţiile tetratonice se diferenţiază: derivaţia d poate sfîrşi pe d (ca substitut de R) şi, mai frecvent, pe R; derivaţia f termină pe R şi M, mai frecvent, însă, pe R (în proporţie de aproape două treimi); derivaţia f oscilează între finalele R şi M, frecvenţa lui R fiind cu puţin superioară finalei M. Examinarea finalelor la dimensiunea podiilor este relevantă în acelaşi sens, dar aci nu ne putem opri asupra lor. Prin „cadenţarea" pe M, derivaţiile f şi, mai ales, f manifestă o creştere a gra-

[32] Fg 14578 c, Feregi — HD, inf. Romcea Gheorghe („a lu Trăian"), 28 ani (fluier), şi Gura Gheorghe, 28 ani (strigături), culeg. M. Rabinovici [Kahane], O. Birlea, R. Weiss, 1954, transcr. M. Rabinovici [Kahane].

https://biblioteca-digitala.ro

dului de înrudire cu sistemul pentatonic și, totodată, o ascensiune a acuității echilibrului sonor, în raport cu derivația d. Ajungem astfel la

3) Formula gravitației sonore a fiecărei categorii [33] (v. ex. 47).

Compararea formulelor relevă gradele de asemănare și deosebire între categorii, la nivelul gravitației sonore și, totodată, ascensiunea acuității, de la prima la ultima grupă. Premisele acestei orientări se află în sursa generatoare a sistemelor.

4) Dacă, așa cum am extras scara fiecărei melodii, extragem segmentul de scară prezent în fiecare rînd melodic, inventarul ne relevă segmente specifice categoriilor și segmente comune, dar cu frecvență sau localizare arhitectonică deosebite. Specificitatea pentatonică a segmentelor care îl cuprind pe Si nu este surprinzătoare. Interesantă, însă, este specificitatea tetratonică a unor segmente ale căror trepte există și în sistemul pentatonic (LM, LMR, LMR$\underline{L}$, LSMR$\underline{L}$, SM, SR, SMR$\underline{L}$, MR, MR$\underline{L}$, R și chiar LS și SMR, ultimele apărînd în mod excepțional în melodiile pentatonice); ceea ce antrenează, din nou, o distincție de registru: tendința spre cel acut a sistemului pentatonic și spre cel grav a celui tetratonic. Segmentele LSM, LSMR și LSR aparțin ambelor sisteme. Unele apar exclusiv în anumite derivații tetratonice. (Situații tranzitorii.) Concludent este și examenul poziției segmentului în cadrul arhitectonic. Se observă la unele segmente o difuziune mai largă, iar la altele o specializare. Astfel, de exemplu, SiLS sau SiLSR apar numai în rîndul inițial sau mediu (rd. 2 sau 3), dar nu într-un rînd final, în timp ce SiLSM sau SiLSMR apar în toate pozițiile arhitectonice; segmentul LSM apare:

a) în rd. 1 și rd. 2 final — în pentatonic și în tetratonicul regulat, derivațiile tetratonice $\overset{+}{\text{f}}$ și f, *dar nu în d*;

b) în rd. 3 mediu — numai în derivațiile tetratonice $\overset{+}{\text{f}}$ și f și în pentatonic;

c) în rd. 3 final și 4 final — numai în pentatonic.

Segmentele reprezintă un alt nivel de manifestare a sistemului ca regulator și, totodată, alt nivel de asemănare și deosebire între categorii.

5) Dacă alcătuim un inventar al asocierilor de segmente în strofa melodică, observăm inventare de asociații segmentale specifice fiecărei categorii și un număr de asociații comune. Astfel, 13 asociații sînt identice în grupele d și $\overset{+}{\text{f}}$, 5 în grupele d și f, 8 în $\overset{+}{\text{f}}$ și f. Două asocieri există în toate cele trei grupe tetratonice. O singură asociere este comună celor două grupe pentatonice. Asociațiile identice la nivelul segmentelor scării se concretizează melodic în mod diferențiat în diversele grupe din care provin. Nu există nici o asociație comună între tetratonicul d și pentatonic. În schimb, prima grupă pentatonică are două asociații comune cu tetratonicele $\overset{+}{\text{f}}$ și f, din care una apare în ambele derivații. Numărul asociațiilor comune exprimă gradul de înrudire între grupe. Legătura între grupele aparent incompatibile se stabilește prin grupele intermediare, care prezintă unele suprafețe de contact cu o grupă, altele — cu altă grupă. Situația aceasta relevă alt nivel de asemănare și deosebire, supus rigorii sistemului sonor. Asupra semnificației acestor date am stăruit în volumul citat.

Observația a continuat la diverse micronivele, peste care trecem aci.

[33] Vezi nota 19.

https://biblioteca-digitala.ro

Suprafeţele de contact favorizează supravieţuirea unor angrenaje melodice mai rudimentare în sisteme mai dezvoltate, supravieţuire evidenţiată de Brăiloiu (**11**, 373), dar şi influenţarea sistemului mai rudimentar de către cel cu mai multe posibilităţi, în condiţiile coexistenţei sistemelor. Creşterea frecvenţei (presiunii) sistemului mai dezvoltat poate duce la adoptarea unor formule proprii acestuia. Poate că astfel se explică unele aspecte echivoce ale melodiilor şi îmbinarea formulelor prepentatonice cu picnonul sau cu alte fragmente pentatonice, pe care le constatăm des în unele melodii, mai ales ceremoniale, sau în doină, chiar şi în doina din Oltenia subcarpatică, fundamental tetratonică. Poate că într-un context similar, dar pe o altă cale, s-a petrecut şi evoluţia melodicii ceremoniale funebre din Runcu — GJ.

S-a relevat mereu rolul improvizaţiei în muzica populară. Poate ar trebui făcută o distincţie între improvizaţia cu implicaţii estetice şi cea izvorîtă din indiferenţa funcţională şi arhitectonică. Cea din urmă este un indiciu al vechimii unor structuri. Fiind cunoscută persistenţa structurilor tradiţionale în contextul contemporan, studierea aspectelor şi gradelor de indiferenţă tonală şi arhitectonică ne poate ajuta să cunoaştem unele moduri de continuitate a acestora şi ponderea lor în materialul actual sau în concepţia unor interpreţi contemporani.

★

Dacă cele arătate mai sus vor să pună în lumină caracterul dinamic al atributelor sistemelor şi direcţia luată într-o seamă de cazuri concrete, diluarea în timp a difuzului funcţional şi arhitectonic nu este interpretată ca tendinţă unică. Dar, mai ales, ea nu este interpretată în sensul unei judecăţi de valoare, ca un progres de la inferior la superior, de la dezordine la ordine, ci ca o trecere de la un tip de ordine la alt tip de ordine. Precizarea ar părea de prisos dacă literatura etnomuzicologică nu ar fi adus de atîtea ori în discuţie punctul de vedere evaluator, afirmat sub flamurile muzicii culte occidentale — privită ca vîrful progresului muzical, către care ar tinde şi muzica populară. Chiar dacă domeniul de predilecţie al discuţiei a fost muzica „exotică", folclorul muzical european nu a fost exceptat nici el.

Încă din 1905 von Hornbostel prevenea (**27**, 251) împotriva tendinţei, „a hardly surmountable tendency to adjust everything that is unusual to fit our concepts"... Unii au continuat să greşească, alţii să atace greşelile.

Cu acest gînd şi-a încheiat Curt Sachs capitolul final al ultimei sale cărţi (capitol intitulat chiar : „'Progress'?"): „We cannot escape from the culture that we ourselves have made. But seeing and weighing the differences between the two musical worlds might help us"... „to understand that we have not progressed, but simply changed. And when seen from a cultural viewpoint, we have not always changed to the better" (**38**, 222).

Astăzi ne-a devenit multora clar că tipul de ordine refractar teoriei muzicii culte occidentale s-a confundat adeseori cu natura neorganizată sau slab organizată a muzicii populare.

În ce-l priveşte pe Brăiloiu, el n-a încetat să arate caracterul ei sistematic şi să preconizeze înţelegerea legilor care guvernează sistemele — riguros constituite — proprii ei; Brăiloiu a respins „obsesia normelor

https://biblioteca-digitala.ro

noastre şcolare", tendinţa de „a judeca în loc de a înţelege", „credinţa, devenită superstiţie, în superioritatea muzicii culte occidentale", falsa idee despre progres, şi, odată cu ea, pretenţia absursdă că „cea mai tîrzie cultură muzicală trebuie neapărat să fie şi cea mai perfectă" (**10**, 31, **14**, 18, 19, 21 ş.a.).

Într-un examen critic, Brăiloiu a introdus un pasaj (**10**, 314) pe care l-am lua ca *memento* : „La faute en est d'abord aux folkloristes, qui persistent à prendre les codes familiers pour mesure ou point de comparaison de toute chose incomprise, lors même qu'ils s'astreignent à approcher sans préjugé la beauté inconnue, et qui, de plus, tardent à élaborer des techniques analytiques suffisamment précises et *craignent, on dirait, par dessus tout, une minutie qui seule ferait espérer quelque lumière*" (s.n.).

Aproape nu există lucrare în care Brăiloiu să nu fi invocat, cel puţin, cultura populară românească şi în care să nu fi deschis un drum sau mai multe. Pe oricare ne vom încumeta, *„nu vom înceta să căutăm lumina în monumentele sonore"* (**14**, 29) *şi în monumentele Profesorului.*

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, Bucureşti, Editura muzicală, 1975.
2. Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, Volume One, *Instrumental Melodies*, Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.
3. Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, Volume Two, *Vocal Melodies*, Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.
4. Bartók, Bela, *Rumanian Folk Music*, Volume Four, *Carols and Christmas Songs* (*Colinde*), Edited by Benjamin Suchoff, Texts Translated by E.C. Teodorescu, Preface to Part One Translated by Abram Loft, Preface to Part Two Translated by Ernest H. Sanders, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.
5. Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, Volume Five, *Maramureş County*, Edited by Benjamin Suchoff, Text Translation by E.C. Teodorescu, Preface Translation by Alan Kriegsman, with a Foreword by S.V. Drăgoi and Tiberiu Alexandru, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.
6. Brăiloiu, Const., *Despre bocetul de la Drăguş* (*jud. Făgăraş*), Extras din „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială", anul X (1932), nr. 1—4, Bucureşti, 1932.
7. Brăiloiu, Const., *„Ale morţului", din Gorj*, Publicaţiile Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români, VII, Bucureşti, S.C.R., 1936.
8. Brăiloiu, Const., *Bocete din Oaş*, Extras din „Grai şi suflet", VII (1937), Publicaţiile Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români, XI, Bucureşti, S.C.R., 1938.
9. Brăiloiu, Const., *La musique populaire roumaine*, Extrait de „La Revue Musicale", No. spécial : *La musique dans les pays latins*, Février-Mars, 1940.
10. Brăiloiu, Constantin, *Le folklore musical*, Extrait de „Musica aeterna", Zürich, M.S. Metz, 1949.
11. Brăiloiu, Constantin, *Sur une mélodie russe*, Extrait de *Musique russe*, II, Paris, Presses universitaires de France, 1953.
12. Brăiloiu, Constantin, *Le vers populaire roumain chanté*, Tiré de la „Revue des Etudes Roumaines", II, 1954.
13. Brăiloiu, Constantin, *Un problème de tonalité* (*La métabole pentatonique*), Extrait de *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, tome I, Paris, Richard-Masse, 1955.
14. Brăiloiu, Constantin, *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, Extrait de *Bericht über den Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Köln, 1958*, Bärenreiter Verlag, [Kassel, 1959].
15. Brăiloiu, Constantin, *La vie antérieure*, în *Histoire de la Musique*, I (Sous la direction de Roland-Manuel), Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Librairie Gallimard, 1960.
16. Carp, Paula, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", V (1960), nr. 1—2.

https://biblioteca-digitala.ro

17. Carp, Paula, Al. Amzulescu, *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Bucureşti, Editura muzicală, 1964.
18. Cernea, Eugenia, *Folclor muzical din Sălaj. Zona Sub Meseşului şi a Barcăului*, Centrul judeţean de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, Sălaj, 1972.
19. Cocişiu, Ilarion, *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare (Schiţă monografică)*, în *Monografia judeţului Tîrnava Mare*, Sighişoara, Ed. Miron Neagu, 1944.
20. Cocişiu. Ilarion, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
21. Comişel, Emilia, *Folclor muzical*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1967.
22. Dejeu, Zamfir, *Folclor muzical de pe Valea Drăganului*, Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al jud. Cluj, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, Cluj-Napoca, 1976.
23. Drăgoi, Sabin V., 303 *colinde cu text şi melodie culese şi notate de ...*, Craiova, Scrisul românesc, 1930.
24. Drăgoi, Sabin V., *Monografia muzicală a comunei Belinţ, 90 melodii cu texte culese, notate şi explicate*, Melos, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, III, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1934.
25. Fochi, Adrian, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză. texte.* Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964. Transcriere muzicală: C. Zamfir.
26. Herzog, George, *Stability of Form in Traditional and Cultivated Music*, 1940, apud Alan Dundes, *The Study of Folklore*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.Y., 1965.
27. Hornbostel, E.M. von, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, 1905, *The Problems of Comparative Musicology*, English translation by Richard Campbell, în *Hornbostel Opera Omnia*, ed. bilingvă germ.-engl., Volume I, Edited by Klaus P. Wachsmann, Dieter Christensen — Hans-Peter Reinecke, in collaboration with ..., The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.
28. Kahane, Mariana, *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie şi folclor, 9 (1964), nr. 4—5. În limba franceză în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", I (1964), No. 2.
29. Kahane, Mariana şi Lucilia Georgescu, *Repertoriul de şezătoare — specie ceremonială distinctă*, în „Revista de etnografie şi folclor", 13 (1968), nr. 4.
30. Kiriac, D.G., *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
31. List, George, *An Approach to the Indexing of Ballad Tunes*, în „The Folklore and Folk Music Archivist", Volume VI (1963), Number 1, Spring.
32. Mîrza, Traian, *Cîntecul ceremonial al clăcii de tors din partea de nord a Munţilor Apuseni*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970", Cluj, 1971.
33. Nicola, Ioan R., Ileana Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, Partea I, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1963.
34. Nicolescu, Vasile D., Constantin Gh. Prichici, *Cîntece şi jocuri populare din Moldova*, ..., Bucureşti, Edit. muzicală, 1963.
35. Riemann, Hugo, *Folkloristische Tonalitätsstudien*, I, Leipzig, 1916.
36. Rodan-Kahane, Mariana, *Cîntece şi jocuri de nuntă din Ţinutul Pădurenilor, Regiunea Hunedoara*, în „Revista de folclor", I (1956), nr. 1—2.
37. Rouget, Gilbert, *A propos de la forme dans les musiques de tradition orale*, în *Les Colloques de Wégimont*, vol. I, 1956.
38. Sachs, Curt, *The Wellsprings of Music*, Edited by Jaap Kunst, New York, McGraw-Hill, 1965.
39. Seeger, Charles, *Versions and Variants of the Tunes of „Barbara Allen"* [...], în „Selected Reports", Publication of the Institute of Ethnomusicology of the University of California at Los Angeles, 1966.
40. Ursu, Nicolae, *Contribuţiuni muzicale la monografia comunei Sîrbova (jud. Timiş-Torontal)*, Institutul social Banat-Crişana, Timişoara, 1939.
41. Ursu, Nicolae, *Contribuţii muzicale la monografia comunei Ohaba-Bistra (Banat)*, Extras din (*Buletinul*) *Studii muzicologice*, supliment la revista „Muzica" (1956), nr. 1.
42. Ursu, Nicolae, *Cîntece şi jocuri din Valea Almăjului (Banat)*, [Bucureşti], Editura muzicală, 1958.
43. [Weiss, Rodica, Pascal Bentoiu], *100 melodii de jocuri din Ardeal*, [...], [Bucureşti], Editura de stat pentru literatură şi artă, 1955.
44. Yasser, Joseph, *A theory of Evolving Tonality*, New York, American Library of Musicology, 1932.
45. Zamfir, Constantin, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, Bucureşti, Editura muzicală, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

DU SYSTÈME SONORE À LA FORME ARCHITECTONIQUE
(Sur l'indifférence fonctionnelle)

Résumé

La théorie de Constantin Brăiloiu, concernant « l'indifférence fonctionnelle des degrés » dans le système pentatonique et dans les prépentatoniques, constitue le point de départ de l'article présent. Ce trait caractéristique est illustré par une série d'exemples de musique populaire roumaine, provenus de genres et endroits différents, de diverses variantes des mêmes interprètes ou de divers interprètes du même endroit. Les documents sonores étudiés témoignent d'une diversité d'aspects et de degrés d'indifférence fonctionnelle, liée à l'ampleur du système sonore et à son évolution à travers le temps. Ils manifestent pareillement, même dans les mélodies considérées strophiques (de forme fixe), une indifférence architectonique, celle-là aussi aux degrés variables, ayant son origine dans la nature du système sonore. Les degrés de l'échelle non hiérarchisées ou faiblement hiérarchisées fonctionnellement ne constituent pas des cadences ayant un rôle expressément organisateur sur le plan architectonique. On met en évidence : l'instabilité de la forme strophique — sous plusieurs aspects —, la possibilité de commencer ou de terminer la mélodie par n'importe quelle ligne de la « strophe mélodique » et la relation architectonique entre le texte poétique et la mélodie, ou entre la danse et la musique.

La dilution de l'indifférence fonctionnelle et architectonique, qu'on a remarquée par ailleurs au cours de quelques dizaines d'années, est interprétée non pas comme une marque de progrès du désordre vers l'ordre, mais comme le changement du *type d'ordre* propre à chaque système musical.

Les exemples sont illustrés soit sur la portée, soit par des symboles expliqués dans les notes n^os^ 4, 5, 6, 8, 19.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANȚĂ ȘI VARIABILITATE ÎN STRUCTURA ARHITECTONICĂ A MELODIILOR EPICE

ADRIAN VICOL

I

Varianta, ca rezultantă a variației, este una dintre primele descoperiri ale folcloristicii, fiind atribuită mai ales caracterului oral al creației populare. Încercînd să sistematizeze muzica populară maghiară, Zoltán Kodály descoperă, în urmă cu mai multe decenii, că deși lanțul de melodii progresează în mod logic de la o variantă la alta, prin schimbări aparent neînsemnate, totuși prezintă curiozitatea că prima melodie din lanț abia mai seamănă cu ultima [1]. Béla Bartók, care, după cum se știe, și-a extins cercetările folcloristice în mai multe țări din Europa și Asia, a fost surprins de lumea variantelor, dincolo chiar de frontierele naționale ale unor popoare. Plin de admirație față de marea bogăție și varietate a muzicii populare românești, Bartók se consacră cu pasiune culegerii și publicării integrale a acestor culegeri, aducînd prin înfățișarea *multitudinii variantelor* o însemnată contribuție la popularizarea fanteziei artistice a creatorilor populari români.

O eră nouă în domeniul cercetării variantelor, adică în esențialitatea creației populare muzicale, inaugurează în folcloristica mondială Constantin Brăiloiu. Îndelung pregătită de clarviziunea metodologică a maestrului său, D. G. Kiriac [2], activitatea sa științifică deschide o largă perspectivă cercetării interdisciplinare a folclorului muzical, prin împletirea fericită cu principiile metodologice și practice ale Școlii sociologice de la București a lui D. Gusti [3]. Colaborarea lui Brăiloiu cu Gusti îi permite să intuiască, apoi să și dovedească, importanța primordială a cercetării *amănunțite* a folclorului muzical — singura metodă care de-a lun-

---

[1] V. Kodály Zoltán, *A magyar népzene*, Budapest, 1952, p. 32.

[2] V. G. Sulițeanu, *Cu prilejul apariției volumului : D.G. Kiriac, „Cîntece populare românești"*, în „Revista de folclor", 6 (1961), nr. 3—4; Adrian Vicol, *D.G. Kiriac — precursorul cercetării științifice a folclorului muzical românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", 11 (1966), nr. 5—6.

[3] C. Brăiloiu, *Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români — Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grîu", 2 (1931), nr. 4.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 43—52, București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

gul deceniilor şi-a dovedit utilitatea, ridicînd disciplina la un nivel ştiinţific autentic. De fapt, drumul deschis de C. Brăiloiu poate fi definit ca drumul cercetării structurale a folclorului muzical, oricare ar fi nivelul investigat (nivel — în sensul structuralismului modern). În acest fel, el este nu numai un inovator, ci şi un întemeietor de şcoală. Începînd cu culegerea exhaustivă a materialului, cu consemnarea tuturor datelor privind „biografia" fiecărei piese şi terminînd cu studiile ce contopesc într-o veritabilă sinteză generalizatoare cercetarea amănunţită, Brăiloiu aduce, prin concepţie şi realizări concrete, o nouă înţelegere a *fenomenelor* celor mai subtile, dar şi a *legilor fundamentale* care guvernează limbajul muzicii populare.

Cercetarea muzicii populare româneşti, prin acordarea unei importanţe capitale *amănuntelor* de structură, îi permite lui Brăiloiu să aducă argumente convingătoare asupra necesităţii imperioase de a considera folclorul muzical ca un tot sistematic, deductibil numai pe baza legii statistice [4]. Deşi Brăiloiu nu a formulat în mod explicit acest conţinut al principiilor care stau la baza studiilor sale, acestea aduc totuşi dovada incontestabilă a unei astfel de intuiţii. *Versul popular românesc cîntat*, *Giusto silabic*, *Ritmul „aksak"* ş.a.[5] pledează pentru o perspectivă integratoare a mulţimii practic infinte a variantelor, atestînd în mod cert că *variabilitatea* structurii, la toate nivelele, are drept corolar *constanţe* care constituie însuşi fundamentul nivelelor respective, de unde rezultă strînsa interdependenţă între tradiţie şi contemporaneitate în creaţia muzicală populară.

Aceste temeiuri ale Şcolii Brăiloiu deschid un drum nou pentru sistematizarea vastului material al melodiilor epice româneşti, impunînd cu necesitate problema descoperirii acelor constanţe care să reflecte în mod cît mai apropiat structura internă a genului şi să contribuie implicit la definirea acestuia, pe baza criteriilor sale diferenţiatoare. Pe de altă parte, studiul *variabilităţii*, la nivel macro- şi micro-structural, trebuie să răspundă necesităţii de a explica acele procese ale dezvoltării genului care se petrec în cadrul coordonatelor „conservatoare" ale diferitelor nivele de structură, deci care păstrează chiar la nivelul fiecărui tip melodic un minimum de conţinut informaţional, dincolo de care tipul ar deveni de nerecunoscut [6].

Enunţînd în termenii de mai sus sarcinile actuale ale sistematizării muzicii baladelor noastre populare, se înţelege că de fapt tipologia noastră încearcă să valorifice gîndirea teoretică a lui C. Brăiloiu într-un domeniu nou, încă neexplorat, avînd la bază, pe lîngă cercetarea exhaus-

---

[4] V.C. Brăiloiu, *Folclorul muzical*, în *Opere*, II, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1969. (Se tipăreşte după *Folklore musical*, Encyclopédie de la Musique, Paris, Fasquelle, 1959.)

[5] C. Brăiloiu, *Opere*, I, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1967.

[6] „...Trebuie să admitem că noi nu culegem decît variante şi că în mintea cîntăreţului trăieşte o viaţă latentă un arhetip ideal, din care el ne oferă întruchipări trecătoare. Ne interesează să găsim *proprietăţile esenţiale ale acestui arhetip*, care nu ar fi numai unul, dacă ar fi îngăduit să le deghizăm simultan toate elementele. Prin urmare, este de presupus că *pilonii scheletului său nu vor fi atinşi de improvizaţie*, în timp ce *ea îşi dă curs liber acolo unde nu alterează nici una din trăsăturile care fac să recunoaştem modelul abstract*". (Toate sublinierile ne aparţin — A. V.) C. Brăiloiu, *Folclorul muzical*, *op. cit.*, 106 ş.u.

https://biblioteca-digitala.ro

tivă a materialului [7], concepte și principii rezultate din caracterul interdisciplinar al cercetării științifice, spre care tinde în etapa actuală orice disciplină.

În acest context, cercetarea sistematică a *melodiilor epice* românești a relevat faptul că *o pondere mai însemnată* — decît, poate, în alte genuri — *o reprezintă nivelul structurii arhitectonice*. De aceea, studiul constanței și al variabilității structurii arhitectonice a devenit una din laturile strategiei cercetării *la nivel tipologic*, dictată de caracteristicile diferențiatoare ale genului în discuție.

Se știe că la melodiile cu formă fixă (sau în general fixă [8]) structura arhitectonică se repetă fără schimbări *esențiale*, indiferent de numărul strofelor, pînă la epuizarea textului poetic. În cazul bunilor interpreți populari, fragmentarea textului ține seama de coincidența sensului muzical al strofei cu ideile decupate, corespunzătoare unei unități semantice distincte [9], dar dimensiunea redusă a acestor strofe melodice nu poate satisface întotdeauna acest ideal. Spre deosebire de acestea, melodiile epice trebuie să realizeze o cît mai reușită adecvare a melodiei la textul poetic de o amploare deosebită, unde cuprinsul variat ca dimensiune a secvențelor narațiunii — număr foarte diferit de versuri — se cere exprimat și prin unitatea semantică a strofelor melodice, a episoadelor și a celorlalte elemente ale arhitectonicii melodiei. De aceea, dacă la celelalte genuri variația melodică sau ritmică poate determina grupe sau chiar clase de variante, la melodiile eposului eroic *caracterul structurii arhitectonice* este unul din elementele expresive primordiale; schimbările petrecute aici sînt purtătoare de semnificații mult mai bogate decît, de pildă, la melodiile cu formă fixă, determinînd într-o însemnată măsură gradul de adecvare a textului și a melodiei, deci realizarea estetică specifică a întregului sistem poetico-muzical. Astfel se explică formalizarea mai accentuată la nivel macro- și micro-structural a arhitectonicii melodiilor epice: *constanța* și *variabilitatea* structurii arhitectonice sînt, așadar, principalele purtătoare ale caracteristicii improvizatorice, dar și ale stabilității acestor melodii, chiar pînă la nivelul tipurilor, celelalte nivele ale formei compoziționale fiindu-le aproape întotdeauna subordonate. Cei doi termeni — constanța și variabilitatea — se presupun intercondiționați (altfel varia-

---

[7] Noțiunea de „exhaustiv" are un sens limitat în disciplina noastră. Deoarece sînt imposibil de imaginat culegerea și cunoașterea *tuturor* creațiilor artistice populare! Termenul este, de aceea, folosit numai în sensul cunoașterii materialului cules, existent la un moment dat. Bineînțeles, acest caracter relativ al... termenului este stimulator, în cazul unui folclor muzical încă viu, cum este cel românesc, deoarece dă siguranța găsirii neîncetate a unui material nou, la orice nouă încercare de culegere și de investigare, spre bucuria cercetătorului!

[8] Fixitatea formei arhitectonice este relativă în oricare din genurile muzicii populare românești. Ca și celelalte elemente ale formei, și structura arhitectonică este susceptibilă de variație, fie și numai prin simpla repetare sau eliziune a unor rînduri melodice. De aceea, spunînd „genuri cu formă fixă", desemnăm acele genuri în care stabilitatea formei arhitectonice este o caracteristică predominantă, constatabilă statistic, variabilitatea acesteia fiind neesențială și chiar întîmplătoare.

[9] În epoca mijloacelor de comunicație cu masele — așa-zisa „mass-media" — au intervenit și în această privință elemente contemporane. Influența redactorilor de la redacțiile de muzică populară ale radioului, televiziunii, caselor de discuri etc. asupra cîntăreților de muzică populară, chemați la microfoanele lor, și în sensul „îndrumărilor" referitoare la segmentarea textelor în „strofe" care să păstreze unitatea semantică a fiecărei decupări, creează modele care joacă, desigur, un rol... „educativ" asupra multor interpreți populari talentați.

https://biblioteca-digitala.ro

bilitatea s-ar putea înțelege ca o combinare mai mult sau mai puțin aleatorică a unui număr oarecare de elemente independente); încercarea definirii lor duce în mod necesar la definirea unor modele de structură, adică la împlinirea unuia dintre principalele scopuri ale oricărei intenții de tipologizare.

Altfel spus, *variabilitatea* structurii arhitectonice, exprimată prin numărul și amploarea diferită a strofelor melodice, de componența și lungimea episoadelor, dar mai ales de structura *funcțională* a elementelor componente ale strofelor, realizează în mod spontan consensul semiotic al sistemului de sisteme poezie-muzică, *în timpul* desfășurării narațiunii epice cîntate. *Constanța* elementelor structurii arhitectonice este răspunsul sistemului semiotic al muzicii la tendințele de creștere a entropiei, ca urmare a caracterului cvasialeatoric al variației. Prin urmare, este un *factor de ordonare a variației*, astfel încît la fiecare din nivelele structurii muzicale (gen, categorie tipologică, tip, variantă) să fie păstrată o cantitate informațională suficientă și necesară pentru satisfacerea condițiilor cerute de calitatea sa de „mesaj", adresat unui receptor colectiv foarte bine instruit (în sensul teoriei comunicațiilor). Așadar, constanța asigură în circulația orală a cîntecelor epice cantitatea de redundanță obligatorie pentru decodarea corectă de către destinatarul colectiv a conținutului informațional, de la gen pînă la tip, uneori chiar pînă la nivelul variantei zonale sau individuale. Dealtfel, acest raport dintre constanță și variabilitate se manifestă la toate nivelurile *structurii muzicale*.

Cele de mai sus, așa cum au fost formulate aici, se referă exclusiv la melodiile epice și *nu* la toate genurile improvizatorice ale muzicii populare românești, chiar dacă unele din aceste observații ar putea avea o oarecare valabilitate și în alte genuri [10].

Fără a fi fost urmărit cu o astfel de intenție precisă, studiul constanței și al variabilității are, totuși, un început la melodiile epice românești. De la descrierea foarte generală a genului de către E. Comișel, am trecut mai întîi la o încercare de analiză mai detaliată a unor *categorii tipologice*; cele două categorii tipologice pe care le-am stabilit au pus în evidență pentru prima oară *constanțe* ale elementelor de structură necesare la delimitarea unor macro-structuri, diferențiate pe baza unor moduri specifice de combinare, de repetare sau de eliziune ale unităților semiotice muzicale, acestea din urmă definite prin latura lor funcțională în cadrul formei arhitectonice. *Variabilitatea* a fost studiată tot în contextul aceleiași lucrări, dar s-a referit numai la o singură variantă [11], din punctul de vedere al adecvării text-muzică. Mai tîrziu am studiat mai amănunțit unul din elementele structurii melodiilor din categoria tipologică pe care o vom

---

[10] I. Szenik a studiat toate variantele melodice ale baladei *Miorița*. Concluziile acestui studiu, pe care autoarea a avut amabilitatea să ni le comunice, aduc elemente inedite și asupra unor *constanțe* posibile la nivelul *tipologic* al unor melodii improvizatorice. De asemenea, Mariana Kahane și Lucilia Georgescu, care au realizat *Tipologia muzicală a cîntecelor rituale funebre*, au descoperit un alt mecanism al constantelor, tot la melodiile cu formă liberă. Fie-ne permis să exprimăm aici mulțumirile noastre colegiale pentru bunăvoința cu care ne-au fost comunicate aceste date interesante, înainte de a fi fost publicate.

[11] *Aspecte ale legăturii text-melodie în cîntecele epice românești*, în „Revista de etnografie și folclor", 17 (1972), nr. 2, p. 107—143.

https://biblioteca-digitala.ro

nota de-acum încolo cu simbolul „A" [12] — existent numai la această categorie — , și anume, recitativul *parlato*, raportat la constanța structurii arhitectonice [13]. Credem că este important de amintit că abordarea acestei teme prin aspectele cantitative, adică statistice, a dus la concluzii pertinente privind însăși esența *funcțională* a acestui element în structura arhitectonică a categoriei tipologice respective: variabilitatea aleatorică a elementului *parlato*, studiată prin metoda amintită, a dezvăluit o trăsătură caracteristică proprie categoriei respective, necunoscută pînă atunci, cu valoare legică.

Studierea unui corpus de melodii mult mai bogat — necesitate izvorîtă din însăși baza principială a Școlii Brăiloiu — a adus cu sine posibilitatea elaborării unei noi strategii chiar în metodologia cercetării. O primă treaptă a acestei noi strategii a constituit-o inventarierea cît mai riguroasă a tuturor elementelor formei arhitectonice, pornindu-se de la funcțiile bine stabilite ale *rîndurilor melodice*, existente în realitatea cercetată la un corpus oarecare de melodii.

Rezultatele menționate de mai sus au fost obținute pe baza unui eșantion alcătuit din cîteva sute de melodii. Necesitatea de a lucra pe un eșantion a fost impusă de numărul mare de variante care reprezintă cîmpul nostru de investigare (între 1 000 și 2 000 de melodii), precum și de caracterul aparent foarte divers al tipurilor melodice existente. *Inventarierea* experimentală cît mai precisă la acest eșantion — a tuturor elementelor formei arhitectonice, a funcțiilor bine stabilite ale acestora în cadrul macrostructurii, a rîndurilor melodice considerate ca segmente cu funcție semiotică independentă la nivelul structurii strofei — s-a dovedit a fi salutară pentru întreaga tipologie, permițînd abordarea analitică a tuturor melodiilor din acest corpus. S-a putut trece în acest fel, tocmai pe baza recunoașterii variabilității funcție de o anumită constanță, la începerea clasificării tipurilor melodice, pornindu-se de la tematica textelor. Aceasta, printre altele, și pentru că scopul final al tipologiei melodiilor epice românești este și acela de a răspunde la problema modului în care funcționează în realitatea folclorică mecanismul de realizare a complexului semiotic text-melodie, deci de a stabili, pornind de la aceleași legități, modul de realizare a constanței și variabilității privite acum la nivelul cel mai complex al genului.

Așadar, gruparea tipurilor și a variantelor melodice ale fiecărei teme literare;

stabilirea — în cadrul fiecărei teme — a existenței constante a unor tipuri melodice (*constanța tipului melodic* funcție de tematica literară);

diferențierea geografică a tipurilor melodice la fiecare temă literară (răspîndire teritorială a unei anumite *conexiuni stabile* text-melodie);

constanța modelului funcțional al structurii arhitectonice la fiecare tip melodic și elementele variabilității acestuia;

constanța funcțională a unor segmente semiotice muzicale — rînduri melodice — în structura strofei și *limitele variabilității* lor;

---

[12] În locul simbolurilor „e" (= eroic) și „l" (= liric), folosite în studiul citat mai sus (v. nota precedentă), prea subiective, de-acum încolo vom folosi simbolurile „A" (pentru „e") și „B" (pentru „l").

[13] *Recitativul parlato în cîntecele epice românești*, în „Revista de etnografie și folclor", 21 (1976), nr. 1, p. 21—37.

https://biblioteca-digitala.ro

constanța și variabilitatea motivică a unor rînduri melodice cu funcții echivalente în cadrul macro-structurii, la tipuri identice sau diferite;

ponderea *constanței materialului sonor* — scări, moduri — funcție de *variabilitatea tipurilor melodice* și invers

reprezintă numai o parte din agenda bogată a unei problematici care s-a impus aproape de la sine în cursul sistematizării tipologice a melodiilor epice românești.

În cele ce urmează, ne vom referi mai detaliat la unele din aspectele menționate, iar în partea a doua a studiului ne vom servi de materialul muzical necesar pentru demonstrarea concretă a cîtorva din tezele enunțate mai sus.

1. *Stabilirea constanței melodice funcție de tema literară*, ce dă unul din răspunsurile-cheie privitoare la legătura organică text-melodie la fiecare temă literară, metodologic se realizează prin ascultarea integrală a tuturor variantelor înregistrate ale fiecărei teme literare. În ce privește notația muzicală, se pornește de la notația existentă în eșantionul inițial; orice apariție de nou tip melodic sau variantă se notează sumar (la variantele unor tipuri existente în notațiile anterioare se consemnează, după caz, variațiile care prezintă importanță la nivel macro- sau micro-structural, pînă la nivelul rîndurilor melodice — vezi mai jos). De aici vor rezulta repetările tipurilor melodice funcție de temele literare sau dimpotrivă, dacă pentru aceeași temă literară apare un număr mai mare de tipuri melodice diferite, se poate deduce slaba conexiune text-melodie în acel caz. Pentru realizarea concretă a acestei laturi a cercetării, se atribuie fiecărui tip melodic cîte un simbol care trimite la tema literară respectivă (de exemplu, „S" = „Soarele și luna"; „C" = „Corbea" etc.). În cazul în care pentru aceeași temă literară există mai multe tipuri melodice *constante*, simbolul respectiv este augmentat cu cîte un indice (de exemplu, „S1", „S2" = „Soarele și luna" tip I, „Soarele și luna" tip II etc.). Această latură a cercetării este complicată de faptul că de cele mai multe ori conexiunea *temă literară — tip melodic* este relativă, ceea ce impune frecvente trimiteri de la o temă literară la alta sau de la un tip melodic la altul. La epuizarea audiției fiecărei teme se întocmește o fișă recapitulativă, cu caracter statistic, în care se consemnează și alte date referitoare la stil, natura înregistrărilor, calitatea informatorilor — profesioniști sau neprofesioniști —, răspîndire teritorială etc., dar care rămîne totuși deschisă posibilităților de complementare cu date noi, după necesități.

2. *Modelul funcțional al structurii arhitectonice* este, după cum s-a arătat, latura definitorie a categoriilor tipologice la melodiile cîntecelor epice românești. Se deduce de aici că el trebuie să aibă o mare *constanță*. Variabilitatea acestui model, dacă ar depăși anumite limite, ar putea afecta însăși valoarea definiției categoriei respective. Într-adevăr, dacă prezența sau succesiunea secțiunilor „i", „m", „f", „pt" (= inițială, mediană, finală, punte [14]), a elementului „+", „I" (= recitativ parlato, introduceri și interludii instrumentale) etc. sînt definitorii pentru categoriile tipologice, care ar putea fi „speranța variabilității" acestor modele? S-a văzut,

[14] În studiul amintit, I. Szenik folosește pentru această funcție termenul „post-final" poate mai adecvat la materialul el. (V. comunicarea *Forma liberă în genurile vocale improvizatorice*, susținută la Sesiunea științifică a cadrelor didactice și a studenților din Conservatorul de muzică „G. Dima", Cluj-Napoca, 1978.)

https://biblioteca-digitala.ro

într-un studiu anterior, că secțiunea „i" este obligatorie numai în prima strofă a fiecărui episod la melodiile aparținînd categoriei tipologice „A", fiind însă elizibilă la toate strofele următoare ale episodului respectiv. În schimb, tot acolo, secțiunea „f" este obligatorie la toate strofele episodului, avînd tocmai funcția de a delimita strofele între ele, deci o funcție semiotică muzicală foarte clară și importantă. Pe de altă parte, am mai văzut, într-un alt studiu — la aceeași categorie tipologică „A" —, că *variabilitatea* elementului *parlato*, ca prezență și ca frecvență, este mai mare decît a oricărui alt element al structurii arhitectonice, în timp ce *puntea* („pt") este elementul *cel mai rar*. Dar însăși descrierea acestor trăsături caracteristice ale modelului funcțional al structurii arhitectonice pune în evidență constanțe și variabilități ce pot fi detaliate numai în cursul tipologizării, îmbogățindu-ne mereu cunoștințele cu noi concluzii generalizatoare, de sinteză. Așa, de pildă, apariția unei singure variante în care „f" nu este niciodată intonată vocal, ci numai instrumental (ca într-o variantă a baladei *Gerul*) sau a alteia în care întreaga secțiune „m" este *parlato*, dar întotdeauna precedată de intonarea completă a secțiunii „i" (deci : AB/+/YZc în care AB = „i"; + = „m"; YZc = „f") aduce noi date despre posibilitățile efective de realizare ale raportului *constanță-variabilitate*, astfel încît pe lîngă conexiunile esențiale deja cunoscute la această categorie tipologică să apară altele încă necunoscute, într-o anumită regiune sau în stilul unui anumit interpret popular.

3. Dacă cele două cazuri precedente (de la punctul 1 și 2) reprezintă două extreme ale raportului între constanță și variabilitate în structura arhitectonică a melodiilor epice românești — primul, cu *un cîmp variațional infinit de larg* (unde constanța este deductibilă numai pe baza legii statistice), iar al doilea cu *un coeficient mare de constanță* (variabilitatea revenind ca o lege a hazardului, supusă factorilor subiectivi, de conjunctură) —, atunci *constanța funcțională* a unităților semiotice muzicale cvasiindependente — rînduri melodice — la nivelul strofei melodice și *variabilitatea motivică* a acestor unități în cadrul grupelor de variante ale tipurilor reprezintă zona cea mai bogată a creativității populare. Interpretarea, stilul, codul semiotic al diferitelor zone folclorice, conexiunea text-melodie etc. determină aici ambii termeni ai raportului constanță-variabilitate. Fiind vorba mai ales de micro-structură — dar integrat în nivelul de structură imediat superior care este strofa melodică —, decelarea limitelor variabilității, pe baza analizei din ce în ce mai fine a elementelor acestei micro-structuri, duce în mod inevitabil la necesitatea codificării și, dacă este posibil, a clasificării lor sub forma unui catalog, a unui „dicționar" de *motive*, care să permită apoi stabilirea, pentru nivelul structural următor, a unui cod de combinații, permutări, înlocuiri etc. posibile și reale. Astfel, atracțiile, adică înrudirile (constanța minimă), aparente sau reale, ca și relativitatea caracterului individual al fiecărui tip sau variantă (variabilitate maximă), devin demonstrabile, restrîngînd coeficientul de subiectivism pe care îl încorporează în mod inevitabil orice clasificare, deci orice tipologie. Acest mod de a pune problema — și de a o rezolva — decurge din însuși fundamentul principial și metodologic al Școlii Brăiloiu.

4. *Constanța funcțională a unor segmente semiotice muzicale* cvasiindependente — rînduri melodice — *în structura strofei* și limitele varia-

https://biblioteca-digitala.ro

bilității acestora reprezintă una din problemele de bază ale definirii tipurilor (independent de ordonarea lor în șirul sistematic al clasificării), în cazul melodiilor epice românești.

Nu este aici locul de a insista asupra istoriei și criticii criteriilor de clasificare existente în folcloristica muzicală, în diverse etape ale dezvoltării ei și la diverși autori. Totuși, se poate spune, fără teama de a greși, că astăzi știm mai curînd care sînt limitele și inconvenientele sistemelor deja experimentate, decît criteriile ideale pentru clasificarea tuturor melodiilor populare. Criteriile de clasificare mecanice duc la posibilitatea clasificării oricărui material, dar această clasificare va reprezenta doar o ordonare *oarecare*. Dar în momentul în care etnomuzicologul își propune stabilirea unor *legături organice* între diferitele straturi ale unei culturi muzicale populare, fie chiar și în cazul unui singur gen (sau specie), problema criteriilor de clasificare devine însăși esența problemei acestor legături: criteriile de clasificare vor trebui să reflecte, deci să descopere și să pună în evidență, tocmai *caracterul organic*, unitatea prin diversitate, procesul de evoluție (sau de involuție) al materialului dat etc., tipologia îndeplinindu-și astfel menirea de a reprezenta o nouă treaptă în cunoașterea domeniului respectiv. C. Brăiloiu ne-a lăsat în această privință realizări ce constituie un exemplu demn de urmat. Dintre discipolii săi, Paula Carp este aceea care a adus pe acest tărîm o contribuție fertilă, deschizătoare de drumuri încă neumblate — chiar dacă ea nu s-a concretizat decît într-o expunere teoretică de o mare densitate [15], urmată apoi de o experimentare limitată la aprox. 150 de melodii [16]. Totuși, cîștigul teoretic al metodei sale este însemnat. Pornind de la aceste rezultate, alți etnomuzicologi români din generația actuală, lucrînd pe materiale destul de diverse, au și obținut realizări mai mult decît promițătoare, îmbogățind experiența Paulei Carp cu concluzii noi [17]. Apare astfel neîndoielnic faptul că fiecare material își dictează propriile sale criterii de clasificare, ceea ce echivalează cu recunoașterea caracterului obiectiv, necesar al criteriilor de clasificare, care reflectă — cum s-a amintit — înseși legile obiective ale înrudirilor, ale deosebirilor dintre genuri, straturi ale unei culturi muzicale populare, tipuri, stiluri etc. Așadar, găsirea criteriilor *obiective* de clasificare înseamnă, cu alte cuvinte, descoperirea laturilor stabile, constante ale relațiilor de structură ale unor elemente, la un material dat, ca o expresie a acelor „mecanisme" de combinare variabile care nu contrazic logica esențială a acelor structuri; aceasta nu poate fi decît rezultatul unei aprofundări cît mai minuțioase a studiului structurilor respective [18].

---

[15] Paula Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", 5 (1960), nr. 1—2, p. 8—24.

[16] Paula Carp — Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., [1964].

[17] I. Szenik, *lucr. cit.*, și Mariana Kahane — Lucilia Georgescu, *op. cit.* În ambele cazuri principiile „metodei relative" au constituit un element de bază la elaborarea sistemelor de clasificare respective.

[18] Credem că aici este locul să amintim, măcar schematic, sistematica clasificării noastre: *genul* reprezintă nivelul de cea mai largă generalitate și este alcătuit din *categoriile tipologice*; fiecare categorie tipologică cuprinde *tipurile melodice* ale categoriei respective („A", „B" etc.); tipurile se împart în *subtipuri* (de la caz la caz) și în *variante*. Deci, „grupele de variante"

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru melodiile cîntecelor epice românești se poate afirma, la stadiul actual al cercetărilor noastre, că nucleul definitoriu al tipurilor:

a) nu este unitar pentru întregul material;

b) un grup de tipuri se definește în special prin secțiunea „m";

c) o altă serie de înrudiri, ce apropie tipurile, se ordonează avînd ca verigă de legătură secțiunea „f".

În acest context, variabilitatea *funcțională* a unor rînduri melodice — în cadrul structurii arhitectonice a *strofei* — este mai limitată la un grup de tipuri decît la altul; aceeași variabilitate este și mai restrînsă la *grupele de variante* ale fiecărui tip [19].

Ne vom opri, deocamdată, la cazul b) de mai sus. Precum se știe [20], secțiunea „m" are structura cea mai liberă din întreaga structură arhitectonică a strofei melodice, fiind purtătoarea potențială a celor mai multe variații arhitecturale. Într-adevăr, dacă secțiunea „i" are un statut la fel de bine conturat ca și secțiunea „f" — prin sensul lor clar de început, respectiv de încheiere a strofei melodice, ceea ce le conferă o *constanță* fermă cel puțin la nivelul tipului —, secțiunea „m" este singura care permite posibilitățile de improvizație, dictate de necesitatea adecvării la textul poetic, concretizînd „elasticitatea" strofei prin repetarea, augmentarea sau eliziunea unor rînduri melodice. De aici s-ar putea deduce că variabilitatea maximă în cadrul strofei melodice o are secțiunea „m", deci că această secțiune a structurii arhitectonice ar fi cea mai puțin propice pentru a marca orice fel de constanță. În realitate, la grupa de tipuri la care ne referim, esențialitatea tipului melodic este conținută în această secțiune „m", dar nu în totalitatea sa, ci numai *la un singur rînd melodic*, care este obligatoriu. Cu alte cuvinte, *constanța* la nivelul tipului melodic este satisfăcută în aceste cazuri de prezența necesară a unui singur rînd melodic din secțiunea „m". Astfel, indiferent de variabilitatea secțiunilor „i" și „f", constanța acestui rînd melodic devine o „marcă" a tipului. Se observă că această caracteristică a grupei de tipuri pe care o avem în vedere face ca tocmai *secțiunea mediană* a structurii arhitectonice să capete cea mai mare importanță pentru latura semiotică a tipului respectiv. Se înțelege că variabilitatea secțiunii mediane își păstrează toate celelalte trăsături caracteristice (număr de rînduri melodice nedeterminate, repetări, augmentări sau eliziuni ale unor rînduri melodice care intră în componența secțiunii „m" etc.). Cît privește variabilitatea rîndului melodic esențial pentru tipul respectiv („marca" tipului), ea se restrînge doar la *micro-structura* acestuia; chiar mai mult, uneori, la acest nivel microstructural, pot apărea caracteristici distinctive pentru un stil regional oarecare. Totuși, *variabilitatea funcțională* a acestui rînd melodic, cum este firesc, este *zero* sau apropiată de zero.

---

amintite desemnează tipurile (sau subtipurile) cu variantele lor, luate în totalitate. Variantele pot fi realizate în *versiuni* diferite, acestea fiind „variantele" aceluiași interpret. Este interesant de amintit că, expunînd această sistematică a clasificării noastre colegelor care realizează în acest moment *Tipologia poeziei ceremoniale de înmormîntare* (Stanca Ciobanu și Irina Nicolau), se pare că ea își poate găsi și acolo o aplicare adecvată.

[19] V. nota 11 de mai sus.

[20] De fapt, funcția „f", deși atît de precisă în structura strofei sau a episodului, poate fi realizată și prin înlocuirea întregii secțiuni sau numai a rîndului melodic final cu o execuție *instrumentală*. Dar această variabilitate posibilă nu afectează *caracterul constant* al funcției „f".

https://biblioteca-digitala.ro

În partea a II-a a acestui studiu, care va fi publicat într-un alt număr al revistei, ne vom ocupa în mod concret de problemele expuse mai sus, servindu-ne de materialul muzical necesar demonstrației.

CONSTANCE ET VARIABILITÉ DANS LA STRUCTURE ACHITECTONIQUE DES CHANTS EPIQUES ROUMAINS

Résumé

Dans cette première partie de l'étude, l'auteur énonce les principaux problèmes concernant les aspects de la constance et de la variabilité dans la structure architectonique des chants épiques roumains.

Le caractère d'improvisation au niveau de la forme de ces mélodies est déterminé par la nécessité d'une congruence de la musique avec le texte poétique, divisé en segments naratifs de dimensions inégales. La variabilité de la structure architectonique de la mélodie s'exprime par le nombre et la grandeur différents des strophes mélodiques, aussi par la structure fonctionnelle des éléments qui les composent. Ces variabilités se maintiennent pourtant dans des constances obligatoires, qui organisent la variation, limitant le haussement de l'enthropie et conservant la redondance nécessaire pour la délimitation des types mélodiques.

L'auteur annonce aussi quelques problèmes qui constitueront la matière de l'analyse (entreprise dans la seconde partie) du rapport constance-variabilité dans les mélodies épiques : la constance mélodique par rapport au contenu littéraire ; la constance du modèle fonctionnel de la structure et les limites de ses variabilités ; la constance fonctionnelle des éléments qui composent la strophe mélodique et la variabilité des motifs (au niveau micro-structural), etc.

https://biblioteca-digitala.ro

NOI OBSERVAȚII DESPRE *MIORIȚA*—COLIND

AL. I. AMZULESCU

În 1946, C. Brăiloiu a schițat una dintre cele mai concentrate și mai pătrunzătoare contribuții la explicarea *Mioriței* [1]. Cu spiritul său incisiv, el nu omite a săgeta, din treacăt, ceea ce el numea „une véritable «Mioritzaforschung», une «mioritzologie» dans les règles"[2]. Cu toate acestea, monografia lui A. Fochi, din 1964, constituie monumentul de sinteză științifică (studiu și corpus exhaustiv al textelor) pe care *Miorița* îl merita [3]; noi contribuții remarcabile, ca cele pe care le datorăm lui O. Bîrlea, L. Renzi, M. Eliade, M. Pop, R. Niculescu, ca și unele pagini din ultimele scrieri ale lui D. Caracostea, au apărut între 1967—1973 [4]. S-ar putea de aceea socoti ca o cutezanță prezumțioasă îndrăzneala de a privi, totuși, *Miorița* dintr-un nou punct de vedere.

Cercetarea atentă a textelor versiunii colindului din Transilvania în lumina celor cunoscute astăzi despre vechimea, rosturile și importanța riturilor de inițiere, ca și a altor considerente cu privire la studierea „textelor" folclorice, ne asigură să putem afirma cu deplină convingere că *Miorița*—colind, și îndeosebi în forma pe care A. Fochi o consideră tipul „clasic"[5], este, prin „rădăcinile" sale istorice [6], poezia unui scenariu inițiatic — dispărut din practica vieții pastorale —, poezie oglindind ritualul de primire în ceată a ucenicului păstor.

---

[1] Cf. C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Genève, [Kundig], 1946.

[2] *Ibidem*, p. 3.

[3] Cf. A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Editura Academiei R.P.R., 1964.

[4] Cf. O. Bîrlea, *Miorița colindă*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 12 (1967), nr. 5, p. 339—347; L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Firenze, L.S. Olschki, 1969, p. 97—129; M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970, p. 218—246; M. Pop, *La struttura della ballata rumena Miorita*, în „Uomo e cultura", t. 3 (1970), nr. 5—6, p. 67—75; R. Niculescu, *Ovid Densusianu și actualitatea exegezei Mioriței*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 18 (1973), nr. 6, p. 431—453; vezi și D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, București, Editura pentru literatură, 1969, vol. I, p. 212—289 și D. Caracostea, O. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Ed. Minerva, 1971, pass.

[5] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 379—380.

[6] Aluzie la sugestiile teoretice și metodologice ce rezultă din lucrarea lui V.I. Propp *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Ed. Univers, 1973.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 59—61, București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru o cît mai strînsă concentrare a argumentării, să reamintim mai întîi că versiunea denumită de A. Fochi „clasică" a colindului transilvănean cuprinde două nuclee tematice: cadrul epic inițial (cu așa-zisa „judecata" sau „complotul" păcurarilor) și așa-numitul „testamentul" păstorului [7].

Existența corpusului întrunit de texte și a tipologiei lui A. Fochi ne scutesc aproape de a mai rezuma colindul, pentru a putea destina un spațiu relativ mai întins argumentării noastre.

Așa-zisa „judecata păcurarilor" din partea inițială a colindului nu conține nimic „juridic" — nici în felul în care A. M. Marienescu, cu formația sa de „doctor în drepturi" [8], s-a străduit să „îndrepte" textul [9] căutînd o „motivație" suficientă pentru hotărîrea, altfel nejustificată, a „verilor primari" și a „fraților", totdeauna „mai mari", de a... ucide pe „cel mic", aproape totdeauna denumit și „străin" (străinel, străinic, străior, străinaș [10]...); nici în temeiul vreunui anume străvechi „jus valachicum" [11], care cel puțin în acest caz nu ar fi cu nimic mai puțin un și mai vag presupus decît propria noastră presupunere, totuși cu mult mai plauzibilă, despre o anume practică rituală ce se împlinea probabil odinioară, la primirea în stînă, în „obștea" și în ceata ciobanilor, a ucenicului păcurar („mic" și „străin").

Partea de text cuprinzînd „judecata păcurarilor" constituie preliminariile ritualului. „Verii primari" sau „frații" cei mari hotărăsc „moartea" celui „mic" și „străin" (deși în majoritatea variantelor acesta e harnic și ascultător)! Textele vorbesc de „legea" pe care o numesc „mare" și „grea", „grele giururi"; „verii" sau „frații" cei mari țin „sobor" pregătind rînduiala ritului în-credințării în „legea" păstorească: „Pe cel mic îl legiuiau" [12] (nu aș exclude aici sensul arhaic al termenului *lege* în înțeles de „credință").

Aceasta explică cu mult mai plauzibil, făcînd cu totul de prisos toate comentariile și discuțiile referitoare la pretinsul „fatalism" sau „filosofia resemnării" românești.

Tot ceea ce urmează, după aparent *ne*firească condamnare la moarte a „străinului" „mîțîțel", „obedient și sîrguincios" [13], așa-zisul „testament" al ucenicului păstor — care conține, negreșit, lauda vieții și dragostea pentru profesiunea lui, după cum s-a arătat îndeajuns —, este totuși înainte de toate, sau mai bine zis a fost cîndva, ca și în cazul altor texte de colinde, descrierea practicii efective a ritului, care nu poate fi decît o înmormîntare fictivă și aparentă, fiind vorba de o moarte simbolică și simulată, un simulacru de moarte și resuscitare, după toate regulile riturilor de inițiere de tip profesional. Textul vorbește de un ritual păstoresc

---

[7] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 211 sqq.

[8] Cf. A.M. Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, Ed. Minerva, 1971, p. VI.

[9] *Ibidem*, p. 541—542 (sau a. A. Fochi, *op. cit.*, p. 613).

[10] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 232—234.

[11] Pentru literatura problemei, cf. R. Vulcănescu, *Etnologie juridică*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1970, p. 89 și 205 sqq.

[12] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 237.

[13] Cf. R. Niculescu, *op. cit.*, p. 445—446.

https://biblioteca-digitala.ro

care nu avea nimic a face cu înmormîntarea în „țintirim" și în „temeteu"[14]. A. Fochi subliniază că din 800 de variante numai în două se vorbește de cruce la căpătîi[15]. În rest, dimpotrivă, se stipulează o seamă de „înlocuiri" sau „refuzuri" hotărîte ale celor obișnuite la îngropăciunile tradiționale; în schimb, în multe variante ciobanul cere pînă și „în loc de copîrșeu" — scoarță de durzău etc., iar A. Fochi se vede silit să alcătuiască un întreg tip (al doilea)[16] din numeroasele variante în care micul neofit se exprimă deslușit: „Pe mine pămînt nu puneți"..., „nice lut, nice pămînt", țărînă etc. ..., „Nu puneți pămînt cu iarbă", cerînd *numai* să-l acopere cu „sfîntă" guba lui. Textele sînt la îndemîna oricui, oferind extrem de numeroase sugestii, pe care nu le putem nicicum evoca pe toate aci pentru o nouă „lectură" a colindului în spiritul celor de mai sus.

Mă întreb dacă și atunci cînd micul cioban „refuză", de obicei, să fie „pușcat" este oare vorba de... preferința de a fi decapitat, sau e poate numai o asimilare, prin etimologie populară, a versului „Făr' căpuțul mi-l luați" (nu e cumva vorba doar de verbul *a la-lare*, a spăla)? ![17]

În textele năsăudene micul cioban cere încă îngăduința de a suna din trîmbița lui[18]; în alte texte se vorbește de un miel ce trebuie pus la cap[19] și mai cu seamă de *toate* celelalte unelte ale îndeletnicirii, care sînt parcă enumerate cu o grijă hieratică de a nu omite vreuna (ca în procedura descintecelor).

Problema fundamentală care se ridică este însă aceea a lipsei oricărei atestări anume despre practica acestui presupus ritual. Am parcurs, în căutare, o bună parte din literatura noastră etnografică despre păstorit; am cercetat, de asemenea fără folos, jocurile de copii și alte specii folclorice în care am presupus că s-ar fi putut refugia unele indicii utile.

Pînă cînd documente pozitive, mai mult sau mai puțin deslușite vor putea fi totuși găsite, poate prin noi cercetări de teren în care nădăjduim cu tărie, cîteva argumente marginale, destul de plauzibile ar putea fi aduse deocamdată în sprijinul ipotezei noastre.

1. În lipsa spațiului necesar pentru a cita și comenta unele texte anume, trebuie în primul rînd reținute destul de numeroasele mențiuni autorizate care subliniază că în folclorul european contemporan există negreșit unele supraviețuiri ale căror rădăcini se pierd în negura preistoriei. Se subliniază chiar că o seamă de elemente din folclorul actualelor popoare europene, și îndeosebi sud-est europene, pot depăși uneori ca vechime însăși epoca mitologiei clasice greco-romane și a civilizațiilor Mediteranei orientale, constituind rămășițe din neolitic[20].

[14] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 271.
[15] *Ibidem*, p. 273.
[16] *Ibidem*, p. 380—381.
[17] *Ibidem*, p. 264.
[18] *Ibidem*, p. 382.
[19] *Ibidem*, p. 278.
[20] Cf., spre pildă, M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 241—242; idem, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 138; idem, *De Zalmoxis...* (*op. cit.*), p. 9—11, 182—185; D. Caracostea, O. Birlea, *Problemele tipologiei...* (*op. cit.*), p.63; V.I. Propp, *op. cit.*, p. 21; M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste — Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, 1976, p. 182—183.
Dealtfel aceasta este una dintre ideile și ipotezele fundamentale ale lucrării, recente, a lui Tr. Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Literatura etnografică românească privind păstoritul oferă o mină nesecată de atestări ale unor practici arhaice, atît în privința modului de organizare a așa-zisului „păstorit bărbătesc", deosebit de „păstoritul de familie" [21], cît mai cu seamă ca obiceiuri și eresuri, dintre care, în mod cu totul sumar, aș spicui următoarele :

Practica „armingenului" sau a „ciatăjului" [22], ca un adevărat „steag" al cetei de păstori din munții Rodnei, înălțat la constituirea obștei stînașilor.

Bogata atestare a „focului viu" [23] și a practicilor de purificare prin foc și fumigație la stînă. (Trebuie reținut că la aprinderea „focului viu" se vorbește tocmai de „verii primari" și de neofitul virginal [24], care, astfel nu întîmplător, apar și în colind !)

Oare „îngroparea carimbului" [25] cu care se măsoară laptele și faptul că el trebuia scos din pămînt cu dinții, nu amintesc și acestea de unele interdicții din riturile de inițiere de a atinge obiectele cu mîna ?

Dealtfel, în legătură cu modul în care M. Eliade și alții se referă la spațiul sacru [26], oare stîna, deși spațiu profan și de lucru, nu este și ea un loc sacralizat, prin decupare și delimitare de spațiul neutru dimprejur, apoi prin consacrarea ei (focul sacru nestins și riturile de purificare) [27], și nu este ea ca o adevărată „casă a bărbaților" pentru ritul de inițiere de tip „Männerbünde" al ciobanului ucenic (dacă ținem seama și de unele restricții ale accesului femeii la stînă) ? !

Dacă o atare interpretare ar putea părea forțată, în schimb, este vrednic de reținut că literatura noastră păstorească vorbește deslușit despre ciobanul „cel nic" [28], despre „ucenicia" [29] la stînă, ori despre faptul că „mînătorul" spre pildă e „între altele și bătaia de joc a ciobanilor" [30].

Cel „mic" și „strein" era probabil odinioară cel care, pentru a fi acceptat în ierarhia stînei, trecea prin unele grele încercări, poate ca informatorul lui T. Papahagi, din Văleni — Maramureș, de 73 de ani în 1922, care cu lacrimi în ochi îi dicta folcloristului un text, folcloristul simțindu-se îndatorat să menționeze la sfîrșitul textului „D. Ivănciuc «înstreinat ca păcurar» din copilărie în Șieu"... [31].

---

[21] Cf. Tr. Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, București, 1941, p. 200.

[22] Cf. T. Morariu, *Viața pastorală în munții Rodnei*, București, 1937, p. 142 (cf. *ibidem* și imaginile din planșa II).

[23] Cf. *ibidem*, p. 142 (vezi și imaginea din planșa IV).

[24] Cf., spre pildă, I. Mușlea, *Cercetări folklorice în Țara Oașului*, în „Anuarul arhivei de folklor", an. 1 (1932), p. 146—147; A. Georgeoni, *Contribuțiuni la păstoritul în Maramureș*, București, 1936, p. 72—73; T. Morariu, *Contribuțiuni la aprinderea «focului viu» în Ardeal, Maramureș și Bucovina*, în „Anuarul arhivei de folklor", an. 4 (1937), p. 235; I. Mușlea, *Materiale pentru cunoașterea și răspîndirea «focului viu» la români*, ibidem, p. 240.

[25] Cf. T. Morariu, *Viața pastorală în munții Rodnei*, p. 181.

[26] Cf., spre pildă, J. Cazeneuve, *Les rites et la condition humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, [1957], p. 280—281.

[27] Cf. M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, p. 29 sqq.

[28] Cf. I. Diaconu, *Păstoritul în Vrancea*, în „Grai și suflet", an. 4 (1929 — 1930), p. 272.

[29] Cf.A Georgeoni, *op. cit.*, p. 82, 86.

[30] Cf. I. Stoian, *Păstoritul în Rîmnicul-Sărat*, în „Grai și suflet", an. 6 (1933—1934), p. 66.

[31] Cf. T. Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, București, 1925, p. LI și 38.

https://biblioteca-digitala.ro

În sfîrșit, ce se poate spune despre unele practici atît de ciudate, ca spovedania ciobanului la copac [32] (!) și atîtea alte dovezi incontestabile că pînă în trecutul apropiat păstoria a păstrat numeroase obiecte străvechi (ca „facea", pe care T. Morariu o consideră ca o relicvă preistorică [33]) și obiceiuri din cele mai vechi timpuri, ceea ce ar putea fi un argument că ritul inițierii la intrarea în ceată a ucenicului cioban nu poate fi o simplă impresie ori născocire prin mijlocirea colindului, ba dimpotrivă !

3. S-ar putea cita numeroase afirmații și demonstrații exprese care arată că adeseori „imaginea poetică" din textele folclorice își are temeiul în practici etnografice efective [34], pe care textul le descrie, le evocă, iar uneori le păstrează ca un adevărat „chihlimbar" ori „palimpsest" al oralității — după unele pitorești formulări des folosite de D. Caracostea [35].

În cazul acesta putem admite cu destulă certitudine că, deși literatura etnografică nu atestă ritul de inițiere al ucenicului cioban, colindul transilvănean despre „judecata păcurarilor" și ciudatul „testament" *ex abrupto* al ciobanului mic și străin poate fi un bătrîn palimpsest al cărui înțeles concret etnografic de odinioară se află acum încețoșat prin evoluția continuă a textului folcloric către simbol și metaforă poetică. Colindul transilvan păstrează amintirea ritului de inițiere profesională păstorească, așa cum cîntecul Vidrosului din Cîmpia Dunării vorbește și el destul de deslușit de un scenariu inițiatic profesional, din lumea pescarilor de odinioară [36].

4. M. Eliade, ca și Vl.I. Propp, ori M. Pop și Tr. Herseni, spre a ne referi doar la cîteva pilde din literatura recentă, pledează cu hotărîre pentru „metoda" reconstituirii unor scenarii inițiatice ca un „demers perfect valabil" [37]. Prudența ne obligă să ne oprim însă la timp, căci după cum arată Vl. I. Propp, „se poate întîmpla astfel ca, punînd semnul egalității între motiv și rit, folcloristul să descopere că motivul se trage dintr-un rit cu un înțeles înnoit, ceea ce îl va obliga să explice și ritul. În aceeași ordine de idei, este posibil ca fundamentul inițial al ritului să fie uneori atît de obscur, încît ritul amintit să impună o studiere separată. Dar o asemenea cercetare nu mai cade în sarcina folcloristului, ci în cea a etnografului. Stabilind o corelare între basm și rit, folcloristul are în unele cazuri dreptul de a renunța să mai studieze ritul, întrucît ajunge astfel prea departe" [38].

---

[32] Cf. Tr. Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, p. 95.

[33] Cf. T. Morariu, *Viața pastorală în munții Rodnei*, p. 176—177.

[34] Cf., spre exemplu, M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 238; D. Caracostea, O. Birlea, *Problemele tipologiei folclorice*, p. 8, 63—64, 131, 142, 157, 174, 204, 221; M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, p. 42—48, 50, 52, 53, 55, 57, 58, 61, 64, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 85, 89, 90, 91, 117, 120, 163—166; idem, *Cartea vie a culturii orale*, în „Magazin istoric", an. 12 (1978), nr. 9, p. 20; M. Brătulescu, *Poezia colindei românești*, teză de doctorat (text dactilografiat), 1978, p. 11, 55, 89, 91.

[35] Cf., spre pildă, D. Caracostea, O. Birlea, *Problemele tipologiei folclorice*, p. 208.

[36] Cf. S. Ispas, *Comentarii preliminare la* **Vidros** (*baladă și colind*), în „Revista de etnografie și folclor", t. 14 (1969), nr. 5, p. 383—393.

[37] Cf. M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 226; idem, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiations*, Paris, Gallimard, 1959, p. 219; V.I. Propp, *op. cit.*, p. 3, 4, 14, 16, 21, 22, 23—24, 173, 455—456; Tr. Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, p. 100, 117, 184—185, 242, 253, 269—270, 271—274, 288, 294—295, 301, 305, 307.

[38] Cf. V.I. Propp, *op. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Cu toate acestea, față de numeroase texte de sprijin la care trimitem în subsolul paginii [39], cîteva citate sînt totuși binevenite pentru întemeierea și circumscrierea ipotezei de mai sus. „Inutile de le répéter : l'initiation est, par excellence, un rite secret ⟨...⟩ Encore sommes-nous loin de connaître les dimensions profondes des initiations primitives" [40] — o spune unul dintre cercetătorii cei mai temeinic și consecvent preocupați de această problemă. În alte contexte, M. Eliade precizează mai întîi : „La majorité des preuves initiatiques impliquent, d'une façon plus ou moins transparente, une mort rituelle suivie d'une réssurection ou d'une nouvelle naissance. Le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophite et son retour parmi les vivants" [41]. Este exact ceea ce narează, în esență, textul colindului „clasic" și „testamentul" păstorului, din Transilvania. Nu degeaba trîmbițuca și mai cu seamă trișca așezată cu „hudele" [42] în bătaia vîntului sugerează resuscitarea simbolică implicită a păstorului, veșnic în preajma turmei sale...

Se cuvine negreșit adăugat că „fata de maior" s-ar putea explica prin evoluția firească a „motivațiilor". V.I. Propp a arătat că „motivațiile" constituie unul dintre elementele cele mai mobile ale narațiunii în cursul evoluției sale istorice [43]. În cel de-al doilea tip principal al colindului transilvan [44], „uciderea" micului păstor e cauzată de faptul că păstorii, întîlnind în cale fata, fie că cel mic e gata să o ia, fie că aceasta, la întrebarea păstorilor, îl preferă pe cel mic. Acest așa-zis „tip erotic" mi se pare mai curînd oglindind restricția, pentru ciobanul intrat și acceptat în ceată, de a ieși cu ușurință din înfrățirea juruită. Se înțelege că în cursul evoluției istorice a textului alte și alte motivații apar (hoții, lotrii etc.), cea din urmă și cea mai cunoscută fiind — dealtfel istoricește explicabilă — motivația economică din balada propriu-zisă. În mod foarte semnificativ, în variantele colindului de tip „fata de maior", micul cioban încearcă să înduplece îndîrjirea ucigașă a confraților — maeștri ai ritului —, oferindu-le rînd pe rînd bota, toporișca etc., ba chiar turma [45]. La care fîrtații răspund stereotip, chiar și în cazul turmei : „Nouă nu ne trebe,/ Că și noi avem !". Rezultă, cum se vede, îndelungata evoluție istorică a textului, de la străvechea formulă rituală a colindelor transilvănene la versiunea baladei, în care „conflictul" și „complotul" ciobanilor e determinat de motivații economice și regionale.

Pentru a reveni însă la sugestiile lui M. Eliade privitoare la istoria multiseculară a riturilor de inițiere, îl citățm iarăși : „Il est probable que, durant le moyen âge, d'autres types d'initiations étaient encore en vigueur dans de petits cercles fermés ⟨...⟩ Mais ces initiations, dans la mesure ou elles étaient encore réellement pratiquées, touchaient des milieux restreints

---

[39] Cf. M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 12, 12—13, 18, 26, 27, 50, 75, 81, 200, 233, 234, 259, 272, 279, 280; idem, *Naissances mystiques*, p. 10, 14, 15, 16, 18, 19, 23—24, 233, 236. 251—253, 265; idem, *Le Sacré et le Profane*, p. 122—123, 157—158; V. I. Propp. *op. cit.*, p. 54—55, 94, 103, 106, 107, 109, 117, 129, 136—137, 147, 162—163; M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, p. 135.

[40] Cf. M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 225.

[41] *Ibidem*, p. 16.

[42] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 274.

[43] Cf. V.I. Propp, *op. cit.*, p. 13.

[44] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 383 sqq.

[45] *Ibidem*, p. 384, nota 3.

https://biblioteca-digitala.ro

et s'entouraient du plus grand secret. Nous assistons, sinon à la disparition totale des initiations, du moins à leur occultation presque définitive" [46]. Textul e foarte sugestiv pentru probabilitatea „ocultației" și a dispariției ritualului nostru păstoresc.

Merită negreșit reținută și această foarte prețioasă observație a lui M. Eliade despre evoluția de la scenariul inițiatic la motiv literar: „...ce que sont devenus la majorité des scénarios initiatiques, lorsqu'ils eurent perdu leur réalité rituelle : ils sont devenus ce qu'on les trouve, par exemple, dans les romans arthuriens : des «motifs littéraires». C'est-à-dire qu'ils délivrent maintenant leur message spirituel sur un autre plan de l'expérience humaine, en s'adressant directement à l'imagination" [47]. Este procesul folcloric firesc, aproape legic, al desacralizării și al continuei desprinderi din etnografie, de aspirație a „imaginii" și a „textului" folcloric tot mai mult spre simbol și metafora poetică propriu-zisă.

Nu se poate trece totuși cu vederea că M. Eliade, care în interpretarea *Mioriței* s-a referit mai curînd la „cosmosul liturgic" și la „creștinismul cosmic" [48], s-a apropiat parcă foarte mult, *malgré lui*, de o interpretare oarecum în sensul celei propuse de noi, cînd observă: „Si dans la version-colind de la *Miorița* les objets que le pasteur demande qu'on place sur sa tombe constituent en fin de compte un simulacre de funérailles, dans la ballade moldo-valaque la mort est totalement transfigurée" [49]. Cu toate acestea, M. Eliade e încă departe de a fi întrezărit în colind ritualul de inițiere propus în rîndurile de față.

Pe de altă parte, faptul că *Miorița* transilvană e mai aproape de însăși practica vieții etnografice e foarte plauzibil, după demonstrația lui I. Taloș în legătură cu variantele transilvănene ale colindului despre jertfa zidirii [50]. Paralelismul a fost foarte plastic sugerat dealtfel de aceste rînduri în unele din ultimele pagini scrise de D. Caracostea: „Sînt fire care leagă *Miorița* de *Meșterul Manole*: dragostea de îndeletnicirea proprie afirmată în fața morții. Ambele sînt înrădăcinate în datini și rituri primitive. Și ambele dau o expresie ultimă unui nucleu care, sub forme diferite, a străbătut mileniile" [51].

Dealtfel, față de toate cele de mai sus, reținem și această afirmare aforistică a lui D. Caracostea, care în cel puțin două rînduri exclamă: „A pune o întrebare nouă este într-unele privințe mai rodnic decît a o dezlega" [52].

Iar pentru cine continuă a se îndoi, în lipsa unei atestări pozitive a presupusului ritual păstoresc de odinioară oglindit în colindul transilvan, răsturnînd oarecum istoria și pornind de la un fenomen propriu zilelor noastre, oare „Plugușorul", spre pildă, practicat pînă aproape de zilele noastre nu numai ca „text", ci și ca obicei efectiv al purtării plugului și al primei brazde simbolice trase în ograda gospodarului colindat, nu tinde

---

[46] Cf. M. Eliade, *Naissances mystiques*, p. 256; (idem, *Initiation, rites, sociétés, secrètes*, p. 263—264).
[47] *Ibidem*, p. 258; (cf. și *Initiation*, ... p. 266).
[48] Cf. idem, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 241.
[49] Cf. *ibidem*, p. 239.
[50] Cf. I. Taloș, *Meșterul Manole*, București, Ed. Minerva, 1973.
[51] Cf. D. Caracostea, O. Birlea, *Problemele tipologiei folclorice*, p. 273.
[52] *Ibidem*, p. 37 și 172.

https://biblioteca-digitala.ro

el tot mai mult cu fiecare An Nou și sub ochii noștri să devină o supraviețuire poetică, cu un atît de bogat cortegiu de imagini descriptive ale unui ritual pe cale de dispariție sub ochii noștri ? ! Și ce va putea fi „Plugușorul" „cu" sau fără *motor*, apărut în anii trecuți, peste cîteva decenii sau veacuri ? !...

Am putea spune, în încheiere, că în istoria încercărilor de a explica *Mioriția* atenția exagerată acordată metaforei „nunta mortului" — definitiv lămurită de H.H. Stahl și C. Brăiloiu — a abătut cu totul ciudat atenția de la însăși „moartea mortului" din colindul transilvan — dacă ne putem exprima astfel ! Pe de altă parte, față de evoluția și amplificarea lirico-narativă a baladei în versiunea ei moldo-munteană, colindul transilvan se încheie în chip cu totul firesc odată cu „descrierea" morții simulate și a simulacrului de înmormîntare din „testamentul" păstorului neofit, „textul" narativ oglindind îndeaproape ritualul respectiv și satisfăcîndu-se prin aceasta, fără a simți încă „nevoia" dezvoltării nunții simbolice, care va fi apanajul și cîștigul poetic incontestabil, pe lîngă celelalte noi elemente aglutinate și integrate în baladă.

NOUVELLES REMARQUES À PROPOS DE *LA MIORITZA* — CANTIQUE DE NOËL

Résumé

Suivant le modèle inégalable du commentaire extrêmement concentré de C. Brăiloiu, «Sur une ballade roumaine» (Genève, 1946), la présente étude propose une nouvelle hypothèse explicative visant « les racines » ethnographiques de la version transylvaine de *la Mioritza* — cantique de Noël.

Le type «classique» du texte poétique (selon la typologie de A. Fochi), répandu dans les contrées septentrionales de la Transylvanie, prouve une frappante affinité — qui n'a jamais été remarquée — avec les scénarios rituels d'initiation professionnelle. Il ne s'agit pas d'un « jugement », ni d'un simple complot criminel des pâtres âgés pour tuer leur jeune compagnon ! La décision spontanée et acharnée (quoique sans motif !), des «cousins» ou «frères aînés» de tuer le berger — toujours «le plus petit» et «étranger» — ne peut pas être une réelle peine capitale de leur apprenti ; il s'agit plutôt des préparatifs rituels pour accepter le jeune pâtre-novice dans la confrérie : une mort fictive, un simulacre de funérailles, suivies par la ressuscitation symbolique du néophite, étaient nécessaires.

Le passage essentiel du texte — caractéristique pour *toutes* les versions de *la Mioritza* — qui a toujours été considéré comme «le testament» du jeune berger n'est que la description métaphorique et symbolique de l'enterrement et de la ressuscitation rituelle.

L'hypothèse rend sans objet et élimine ainsi la fameuse «résignation» — tout à fait inexplicable ! — devant la mort, qui a été parfois considérée indûment comme... la véritable philosophie propre et specifique du peuple roumain !

https://biblioteca-digitala.ro

Mais un tel rituel n'a jamais été attesté jusqu'à présent par les recherches d'ethnographie pastorale roumaine. C'est pourquoi l'article réunit certains arguments par conjecture, évoquant d'autres pratiques rituelles, survivances ancestrales dans la vie traditionnelle des bergers roumains.

Aussi est-il possible un parallélisme évident avec l'évolution tout à fait semblable du texte poétique de la ballade du *Maître Manoli* (motif de la femme emmurée), également connue comme cantique de Noël dans le Nord de la Transylvanie. L'étude de I. Taloș a établi que la version transylvaine de la ballade moldo-valaque atteste sans doute une étape archaïque du texte ; l'image poétique narrative, dans les cantiques de Noël du Nord de la Transylvanie, reste encore aujourd'hui beaucoup mieux ancrée dans la proximité des croyances et des pratiques ethnographiques, rituelles, de jadis.

D'ailleurs, quant à *la Mioritza* on pourrait dire que l'attention excessive prêtée par les folkloristes aux «noces posthumes» du pâtre-personnnage de la ballade moldo-valaque, explique le regrettable manque d'intérêt des recherches ethnographiques à propos du véritable et propre sens de la mort et de la ressuscitacion symbolique du jeune pâtre transiylvain.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MOTIVUL LEULUI ÎN CONTEXTUL COLINDELOR VÎNĂTOREȘTI

MONICA BRĂTULESCU

Ne vom referi cu totul tangențial la posibila obîrșie a motivului leului în folclorul românesc, anumite elemente legate de această problemă slujindu-ne ca suport pentru analiza de text.

Este improbabil, dacă nu exclus, ca pe teritoriul țării noastre leul să fi fost cunoscut ca specie animală concretă [1]. Originea colindei românești a leului ridică deci un semn de întrebare și, fapt care face să sporească perplexitatea, acest motiv lipsește [2] din repertoriile de Crăciun ale popoarelor din sud-estul Europei.

Considerînd că descoperirea pe teritoriul nostru a două reprezentări ale luptei lui Herakles cu leul — o statuetă de la Histria și un relief găsit în Oltenia, opere de import sau copii locale după modele helenistice sau grecești — „dovedește, fără posibilitate de replică, existența paralelă implicită a mitului lui Herakles" [3], A. Fochi indică drept sursă a motivului popular românesc un stimul primit din mitologia clasică. Atragem atenția că pentru a veni în sprijinul ipotezei derivării colindei leului din tradiția greco-romană ar fi trebuit să se poată demonstra nu atît circulația mitului lui Herakles în enclava histriotă sau într-un punct izolat din Oltenia, cît mai ales probabilitatea difuziunii acestui mit în păturile largi ale populației dacice romanizate. Amintirea mitului clasic s-ar fi reîmprospătat în memoria poporului nostru, conform opiniei lui A. Fochi [4], pe baza sugestiilor deduse

---

[1] Mărturiile autorilor antici semnalează ca o curiozitate prezența leilor pe o arie restrînsă (Peloponez) din sudul Peninsulei Balcanice, v. Jacques Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins* (*Cynegetica*), Thèse pour le doctorat ès Lettres presentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Edition de Boccard, 1952, p. 393—394.

[2] Petru Caraman, *Obrzęd Koledowania u Słowian i u Rumunów*. Studjum porównaweze, Polska Akademja Umiejętnosci Prace Komiajti etnograficznej, nr. 14, Cracovia, 1933, p. 63.

[3] Adrian Fochi, *Colindul leului*, în „Limbă și literatură", vol. XXVI, București, Societatea de științe filologice din Republica Socialistă România, 1970, p. 110.

[4] Consecvent ipotezei obîrșiei clasice a colindei leului, A. Fochi ia în considerație doar scenele cu Samson (*op. cit.*, p. 112), care asemenea mitului lui Herakles pot fi raportate la modelul Ghilgameș. Atragem atenția că iconografia creștină reprezintă leul nu numai în scenele cu Samson, dar și în cele cu Daniil și în Judecata de apoi, simbolica leului (în parte preluată din păginism) fiind cînd pozitivă, cînd negativă ; v. Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, Tome premier, *Introduction générale*, 1955, tome second, *Iconographie de la Bible*, 1956, vol. I, p. 92, vol. II, p. 236, 240—241, 391.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 83—88, București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

din vizionarea scenelor bisericești cu Samson. Dat fiind faptul că atît reprezentările cu Herakles [5], cît și cele cu Samson [6] nu constituie în perimetrul sud-est european un apanaj al spațiului locuit de români, absența motivului leului la popoarele învecinate rămîne inexplicită. Dar să trecem peste acest amănunt pentru a confrunta scenele cu Samson, atestate pe teritoriul românesc, cu textul colindei leului.

Examinînd iconografia românească pe tema luptei lui Samson, putem constata că majoritatea lucrărilor deformează sau prezintă cu stîngăcie modelul animalier, dar reţin totuși anumite detalii relativ exacte — coamă, coadă, labe etc. Fără îndoială, artiștii locali nu văzuseră niciodată lei; ei posedau însă anumite cunoștiinţe privitoare la acest animal prin intermediul prototipurilor de scene bisericești, dintre care și episodul biblic al luptei lui Samson cu leul. Modelele unor scene destinate decorării bisericilor făceau parte din recuzita meșteșugărească a vremii, circulînd aproape exclusiv pe linie de breaslă.

Care sînt coordonatele leului la nivelul textului colindei? Leul capătă accepţiunea vagă de personaj care cumulează atribute confuze și contradictorii. Leul colindei are coarne [7], paște; există chiar variante care ezită între numele cerbului și cel al leului [8] sau substituie acestuia alt animal cunoscut din experienţa nemijlocită a oamenilor acestor locuri — ursul [9]. Totodată leului i se atribuie capacitatea de a mînui armele, iar unele variante îl prezintă în postura de pretendent al sorei eroului sau îl asimilează categoriei zmeilor. Asupra ambiguităţii leului vom reveni în cursul expunerii.

Desigur, folclorul face abstracţie de limitele dintre real și ireal, verosimil și absurd; după cum vom încerca să demonstrăm, există și alte cazuri de incongruenţă în sfera poeziei orale. Dar, oricît de mult am pune pe seama procesului de elaborare folclorică, trebuie să recunoaștem că modalitatea de tratare a leului ca motiv de colindă trădează nu numai absența unor date aperceptive minimale privitoare la configuraţia animalului, dar și nesocotirea sau ignorarea datelor indirecte care puteau fi deduse din familiaritatea cu reprezentările plastice ale luptei lui Samson. Acestea din urmă — în măsura în care au fost susţinute de comentariul biblic — au putut stîrni în mintea colindătorilor unele asociaţii concrete între leul ucis de Samson și personajul omonim din colindă. Luînd însă în considerație strict textul colindelor cu leu, apreciem ca inoperantă influ-

---

[5] A. Fochi semnalează în mod scrupulos scene cu Herakles descoperite pe teritoriul Bulgariei, v. *op. cit.*, p. 111, nota 60.

[6] V. scenele cu Samson de la muntele Athos (anterioare ca dată scenelor noastre) citate de A. Fochi, *ibidem*, p. 108.

[7] A. Fochi *(ibidem)* atrage atenţia că leul colindei românești este prezentat ca un ierbivor care paște (p. 104) sau are coarne (p. 102, nota 6).

[8] V. Béla Bartók, *Rumanian Folk Music. Carols and Christmas Songs (Colinde)*, Edited by Benjamin Suchoff, Texts Translated by E.C. Teodorescu, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975, Volume four, nr. 1 f, Păucinești-Sarmisegetuza — Hunedoara, nr. 1 g, Riu de Mori — Hunedoara. Menționăm doar numărul pieselor, număr care se menține constant și în ediția maghiară a colindelor culese de Bartók.

[9] N.I. Dumitrașcu, *De serbători. Colinde*, Sibiu, „Foaia poporului", 1920, p. 24—27, nr. 2, Gîldău-Jegălia — Ialomița.

https://biblioteca-digitala.ro

enţa exercitată de scenele cu Samson şi greu de demonstrat [10] derivarea din mitul lui Herakles.

Se reactualizează nedumeririle privitoare la filiera colindelor româneşti cu leu. De astă dată introducem o precizare menită a circumscrie pata albă. În repertoriile de Crăciun la noi, ca şi la popoarele învecinate, confruntarea dintre un tînăr sau o tînără cu un animal nociv, contingent fantasticului, nu reprezintă o temă singulară [11]. Singular, şi desigur surprinzător, este faptul că doar în repertoriul de Crăciun al românilor eroul se confruntă cu un personaj fabulos care poartă numele de leu.

Poate faptul că, într-o masă de limbi slave sau slavizate, doar româna şi-a constituit fondul lingvistic principal pe baza latinei ar arunca o lumină asupra unui factor care a pregătit apariţia unui motiv de colindă sub emblema leului. Fără îndoială că populaţia dacă romanizată poseda o noţiune, implicit şi un termen pentru a desemna atît numeroasele monumente leonine implantate de către cuceritori în Dacia, cît şi efigia leului frecventă în monedele imperiale [12]. Se poate presupune că termenul, probabil latin, folosit de către daco-romani prin referinţă la monumentele sau efigiile leonine nu a dispărut odată cu retragerea puterii imperiale din Dacia şi, într-o formă oarecare şi măcar pentru un răstimp al istoriei, s-a perpetuat — chiar dacă semnificaţia cuvîntului a putut deveni treptat confuză. Şi totuşi, în lipsa unor probe documentare şi ţinînd seama de legile fonetismului românesc, moştenirea directă din latină a cuvîntului leu rămîne incertă [13]. Atragem atenţia că nici locuţiunea „leu paraleu" — locuţiune dealtfel absentă din colindă — nu aparţine, cum s-a crezut, stratului vechi al lexicului românesc. Răspîndirea acestei locuţiuni constituite pe baza unui împrumut din neogreacă (elementul de compunere „para" însemnînd foarte, tare, puternic) [14] se datorează probabil altor factori [15]. Dar chiar dacă „leul" nu ar deriva din fondul de bază al lexicului românesc şi ar fi un topos preluat din bestiariile şi folclorul Europei medievale [16], inserţia acestui clişeu literar în repertoriul ceremonial al colindei — deci într-unul din straturile lingvistice cele mai adînci — a fost foarte probabil favorizată

---

[10] Dificultate evidentă şi pentru A. Fochi, care în cele din urmă se referă la un „punct de plecare" al motivului plasat în mitul lui Herakles, şi la un „punct terminus" pus pe seama experienţei poetice locale, v. *op. cit.*, p. 112.

[11] Ne referim la următoarele tipuri de colindă : fata şi peştele, zmeul ca peţitor al surorii eroului (tipuri atestate la noi şi la bulgari), şi lupta cu zmeul (atestat doar la bulgari), v. St. Romanschi, *Revista cîntecelor populare bulgare*, Ştirile seminarului de filologie slavă al Universităţii din Sofia, Sofia, tip. P. Glušков, 1925, cartea V, vol. I (mss. traducere de Petre Florescu).

[12] V. J. Aymard, *op. cit.*, p. 413—414, 544—548. Efigia leului figurează dealtfel şi în heraldica şi în unele din monedele evului mediu.

[13] V. Sextil Puşcariu, *Dacoromania*, „Buletinul Muzeului limbei române", II, 1921—1922, Cluj, Institutul de arte grafice „Ardealul", 1922, p. 699 ; *Dicţionarul limbii Române*, Academia Română, Bucureşti, Ed. Academiei, 1948, tomul II, fascicula III ; Alejandro Cioranescu, *Diccionario Etimológico Rumano*, Fars-Lini, Universidad de la Laguna, 1960, Fasciculo 3.

[14] V. *Dicţionarul limbii române* (DLR), Serie nouă, Tomul VIII, Partea I, Bucureşti, Ed. Academiei, 1972, v. *paraleu*.

[15] Prin confuzie cu moneda turcească *arsanly* introdusă în secolul al XVII-lea şi numită leu din cauza efigiei leului ; moneda valora 120 de parale. Răspîndirea locuţiunii în specii populare s-ar datora poate uneori culegătorilor, care transcriau naraţiunile folclorice în stil personal, iar în cazul baladei contactelor directe stabilite între rapsozi şi curţile boiereşti.

[16] După opinia lui E. Curtius, leul din tradiţia evului mediu european ar fi un topos preluat din poezia şi retorica antichităţii ; v. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, în româneşte de Adolf Armbruster, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

de latinitatea limbii române şi de preexistenţa unui termen local, care, devenind cu timpul obscur sau desuet, a putut fi dislocuit sau doar „modernizat" sub influenţa unui fonetism alogen.

Oricare ar fi adevărata sa filieră în folclorul românesc, lipsa de relaţie cu atributele concrete ale animalului, funcţia sa aproape de nume propriu, aplicat unui personaj care s-ar putea chema şi altcum fără a tulbura coerenţa tipurilor respective de colindă, sugerează adoptarea „leului" ca o noţiune descărnată sau ca un termen confuz cu o sferă semantică în curs de dezagregare.

Valorificarea particolelor noţionale sau a termenilor goliţi de înţeles ţine de legile proprii constituirii miturilor, de acel proces [17] în virtutea căruia elemente disparate sau reziduurile devin componenţii unei structuri mitice. Oare atributele vagi care ţes o aură de mister în jurul Dulfului, „Duh de mare,/ Apă îndoită cu sare", nu denotă, ca şi în cazul leului, elaborarea motivului pe baza unor avataruri? Apreciem că nu tot ce ne întîmpină astăzi ca obscur în poezia orală a avut necesarmente, pe o treaptă mai veche a culturii populare, un caracter explicit. Se impune a distinge între efectele corupţiei unor noţiuni cîndva limpezi în conştiinţa purtătorilor tradiţiilor orale şi obscurităţile de ordin genetic — datorate constituirii unor motive prin referinţă la noţiuni cunoscute fragmentar sau confuz.

În mod virtual, contactarea cuvîntului sau noţiunii leu poate fi atribuită şi unor circumstanţe aleatorii; nu întîmplător însă, un animal exotic, pentru noi, ca leul a devenit numele unui personaj al colindei. Prin însuşi vidul lor, necunoscutele oferă mesajului mitic condiţii optime de modelare. Desigur, atunci cînd nu operează cu necunoscute, mitul îşi arogă dreptul de a trata cu libertate datele cunoscute; poate să exprime ambiguitatea asociind termeni incompatibili pe plan real, cumulînd de pildă într-un singur personaj atribute proprii unor specii sau regnuri diferite. Noţiunile vagi, cuvintele desemantizate sau împrumuturile dintr-o sferă obscură, eschivîndu-se confruntării cu datele cunoaşterii şi observaţiei directe, prezintă marele avantaj că permit cu uşurinţă adaptarea termenilor operaţionali ai mitului la situaţii diferite, încărcarea lor succesivă cu sensuri circumstanţiale.

În lumina acestor consideraţii, părăsim terenul litigios şi fugace al ipotezelor legate de geneză pentru a încerca să determinăm sensurile al căror purtător şi emisar a devenit leul ca motiv al colindei româneşti.

Demersul elucidării semnificaţiei „leului" reclamă o interogare atentă a contextului acestui motiv.

Pornind de la constatarea unor analogii şi întrepătrunderi, vom lua ca termen de referinţă, pentru variantele cu leu, categoria colindelor vînătoreşti.

Reamintim că analiza de ansamblu a colindatului evidenţiază, atît la nivelul gestualităţii şi prescripţiilor, cît şi la nivelul textului, perpetuarea unor elemente deduse din riturile de pubertate, rituri tipice societăţilor de vînători. Iniţierea puberilor implica un ansamblu de practici menite a aboli temporar (şi ulterior a reinstitui şi sublinia) distanţa dintre ordine-

[17] Proces la care se referă Claude Lévi-Strauss, definindu-l prin analogie ca „bricolage"; v. *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro

dezordine, animal-uman, viață-moarte. Semnalăm ca o remanență a acestor manifestări care aparțin sferei largi a riturilor de răsturnare [18], dreptul cetei de a pedepsi gazdele inospitaliere, ca și impunitatea colindătorilor în cadrul obiceiului denumit global „a bate tufa". De menționat de asemenea că o serie de manifestări complementare colindatului, travestiri, mascări, instrumente zgomotoase, reprezintă o replică desemantizată a confruntărilor cu întruchipări zoomorfe, cu ipostaze mitice și în genere a recuzitei terifiante din scenariul riturilor pubertății.

La nivelul textului, și cu deosebire în categoria colindelor vînătorești, elementele preluate din scenariul inițiatic ocupă un loc important. Atragem atenția că relația definitorie pentru colindele vînătorești — relația de opoziție dintre un personaj uman în postura de agresor virtual și un animal în ipostaza de presupusă victimă a omului — se reduce uneori la un simplu enunț, distanțîndu-se considerabil de tema vînătorii. Dar, chiar cînd aceasta din urmă este amplu tratată, nu cadrul concret al vînătorii aruncă o lumină asupra semnificației textului, ci conotațiile privitoare la prescripțiile și secvențele riturilor de sorginte vînătorească. Elementele rituale nu se situează însă la același nivel și nu reprezintă în textul colindelor vînătorești o masă omogenă; aceste elemente se diferențiază sub raportul referinței la o anume prescripție sau secvență inițiatică, dar mai ales în funcție de distanța și poziția adoptată de colindă față de riturile societăților de vînători. Desigur, ne preocupă strict gradul de aderență la ritual al textului, nu și atitudinea agenților contemporani ai colindei. Pentru aceștia, conștiința unei conexiuni cu riturile vînătorești s-a pierdut de foarte multă vreme.

Luînd drept criteriu componenta rituală și modalitatea de tratare a acesteia la nivelul textului, putem distinge în categoria colindelor vînătorești mai multe clase. Decupajul astfel obținut nu coincide în mod obligatoriu cu distincțiile de ordin tipologic; subsumăm aceleiași clase textele echivalente ca semnificație rituală, fără a ține seama de eventualele deosebiri tipologice. De menționat, de asemenea, că nu ne-am propus să cuprindem întreaga variabilitate a colindelor vînătorești într-o rețea deasă; divizînd pe clase această categorie de texte, am avut în vedere conotațiile rituale dominante ale unor tipuri de colindă. Drept corectiv, vom încerca să semnalăm în text sau prin note cazurile semnificative care scapă clasificării noastre sau se plasează la interferența unor clase. Adăugăm precizarea că, în analiza textelor circumscrise unor clase, vom stărui asupra efectelor de retorică doar în măsura în care acestea sînt relevante prin relația lor cu ritul. Pentru fiecare clasă ne propunem să urmărim : a) personajele, b) relația instaurată între personaje, c) gradul de aderență la ritual, d) eventualele cazuri de substituire a animalului tip al clasei prin leu.

Includem unei clase A textele în care confruntările om-animal se încheie cu uciderea animalului. De regulă, victima este un animal sălbatic comestibil — cel mai des cerbul —, iar epitetele și funcțiile ce i se

[18] „Rites of Revearsal", v. Roger D. Abrahams and Richard Bauman, *Ranges of Festival Behaviour*, in *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Edited and with an Introduction by Barbara Babcock, Ithaca and London, Cornell University Press, 1978, p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro

atribuie corespund în bună măsură planului veridic: cerbul „stretior" [19] rumegă, se adapă, aţipeşte [20], iar boul „negru" muge şi paşte [21]. Personajul uman-tip al clasei de care ne ocupăm este flăcăul în postura vînătorului exemplar; calificat ca „voinic" [22] sau ca „bun bărbat" [23], tînărul ştie să gonească vînatul, să-i ia urma sau să-l surprindă în momentul propice — cînd acesta sătul adoarme [24] sau cînd se adapă [25] — şi-l răpune printr-o lovitură de maestru, ţintind spata din dreapta [26]. Relaţia de tranzitivitate instaurată între om ca erou-subiect şi animal ca obiect se desfăşoară în planul vînătorii şi se justifică de obicei printr-un artificiu retoric — motivaţia fiind îngîmfarea cerbului sau orgoliul vînătorului. S-ar putea deduce că această clasă de texte se axează pe o tematică strict profesională. Anumite conotaţii dilată însă cadrul concret al vînătorii, dezvăluind o motivaţie de alt ordin. Constatăm de pildă că, în unele tipuri de colindă, vînătoarea, încheiată cu un adevărat măcel, „un pod de oase" sau „un pod de carne de ciută" [27], are loc nu într-o zi oarecare, ci joia — zi considerată propice practicilor rituale în tradiţia populară românească. De menţionat de asemenea că vînătorului i se aplică frecvent apelativul de „mirel", iar vînătoarea capătă uneori nuanţa de condiţie premaritală; „Mi s-o lăudatu/Mirel bun bărbatu/Că nu s-o-nsurare/Pîn'o săgieta/Şel şerbuţ de munte" [28]. Deosebit de semnificative pentru relaţia dintre vînătoare şi nuntă sînt finalurile tipice acestei clase de texte — perspectiva nunţii deschizîndu-se tînărului abia după ce acesta a izbutit să răpună vînatul. Unui personaj episodic feminin, dar mai ales animalului săgetat — în aşa numitul său testament [29] — le revine rolul de a anunţa încheierea cu succes a vînătorii şi posibilitatea căsătoriei tînărului. Rezultă că tînărul vînează în calitate de candidat virtual la căsătorie, iar vînătoarea depăşeşte ca obiectiv planul pragmatic imediat; uciderea vînatului atrage după sine recunoaşterea competenţei profesionale a tînărului şi eligibilitatea sa ca mire. Toate aceste conotaţii ale clasei A indică drept matrice scenariul iniţierii la pubertate. Ca reflex ale intereselor vitale ale societăţilor vînătoreşti, riturile de pubertate acordau un loc important introducerii generaţiei tinere în secretele îndeletnicirii de vînător; pentru a obţine statutul de adult, implicit şi dreptul la căsătorie, puberii trebuiau să facă faţă unor probe multiple, vînătorile funcţionînd ca mijloace de verificare a calificării profesionale. Modalitatea de tratare a vînătorii în colindele A sugerează constituirea matricei acestei clase de texte prin referinţă la prescripţii care au aparţinut cîndva unei faze active a riturilor iniţierii. Constatăm de pildă că nu numai oamenilor, dar şi animalelor li se atribuie

[19] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti, tip. „Modernă", 1885, p. 65, „Bucureşti".

[20] A.I.C.E.D., fg. 1616 b, Peceneaga — Tulcea, culeg. I. Cocişiu, 1936.

[21] A.I.C.E.D., mg. 2958 I y, Mlăceni-Perlş — Vîlcea, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, C. Mohanu, 1965.

[22] Gh. Neagu, *Colinde din Ialomiţa*, Roşiorii de Vede, f. ed., 1946, p. 18.

[23] A.I.C.E.D., mg. 2602, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, 1963.

[24] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 64—65, „Bucureşti".

[25] Sabin Drăgoi, *303 colinde cu text şi melodie*, culese şi notate de..., Craiova, „Scrisul românesc", [1931], p. 9—11, nr. 11, Lipova — Banat.

[26] A.I.C.E.D., fg. 1616 b, Peceneaga — Tulcea, culeg. I. Cocişiu, 1936.

[27] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 60—61, nr. 46, Călăraşi — Ialomiţa.

[28] A.I.C.E.D., mg. 2602 I d, Tisa-Hălmaglu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, 1963.

[29] A.I.C.E.D., fg. 1616 b, Peceneaga — Tulcea, culeg. I. Cocişiu, 1936.

https://biblioteca-digitala.ro

obedienţă la ordinea instituită de rit. Faptul că însuşi animalul săgetat enunţă consumarea sa la nunta vînătorului denotă recunoaşterea statutului de victimă rituală atribuit vînatului. Caracterul imperios al vînătorii ca secvenţă obligatorie a ritului se comută în lege a destinului implacabil. În zadar este păzit cerbul de mama sa[30], în zadar previne ciuta asupra primejdiei masacrului turmei [31], vînătoarea intervine ca o fatalitate — vînatul nu se poate eschiva vînătorului [32]. Dimpotrivă, variantele în care animalul izbuteşte să fugă [33] sau este cruţat din milă [34] indică slăbirea puterii coercitive a prescripţiilor rituale şi implicit distanţa faţă de rit. Din aceste motive am exclus din clasa A textele amintite. Apreciem de asemenea că rarele cazuri [35] în care animalului tip al clasei A i se substituie leul reprezintă decalcuri nesemnificative. Adaptarea stîngace a modelului actanţial al victimei trădează incompatibilitatea leului cu animalul tip al clasei A. Sortit morţii, leul cere vînătorului „Cu carnea mea să zideşti", iar într-un text singular de baladă [36], sub presiunea modelului propriu acestui gen, leului i se taie capul ca unui condamnat la moarte.

Circumscriem clasei B colindele vînătoreşti cu metamorfoze. În această clasă de texte vînatul se manifestă ca un personaj ambiguu; sub aparenţa de animal se ascunde o identitate de ordin uman sau miraculos — dualitatea de roluri atribuindu-se de obicei metamorfozei. Ambiguitatea se instalează de la bun început. În ipostaza de animal, vînatul nu ma corespunde ca în textele A planului veridic; cerbul cîntă [37], doarme subi un paltin care „D-umbră-şi d-are, frunză n-are" [38], rîde, îşi împleteşte cununi şi sfidează făţiş vînătorul [39]. Acesta se confruntă uneori nu cu cerbul, ci cu trei lebede, cu trei păsări [40] sau cu animale ciudate care transgresează speciile: „Flutuţ cam gălbenuţ,/Cu clonţul de auruţ" [41]. Albul, auriul sau galbenul revin des: coarnele cerbului pot fi albe [42], galbene [43] sau asemenea razelor soarelui [44], păsările sînt albe, iar fluturelui i se atribuie un cioc de aur. Revelarea unei identităţi secrete coincide cu momentul

---

[30] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 6, Nucşoara-Sălaşu de Sus — Hunedoara.

[31] V. de ex. A.I.C.E.D., fg. 13046 b, Drăgăşeni — Covurlui, culeg. P. Ştefănescu, 1938.

[32] Aceste texte au poate o relaţie şi cu magia vînătorii (asigurarea prinderii vînatului).

[33] Teodor T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iaşi, f. ed., 1880, p. 89—91.

[34] A.I.C.E.D., fg. 14185 c, Boşorod — Hunedoara, culeg. E. Comişel, O. Birlea, 1951; textul citat are poate o relaţie cu interdicţia de a vîna animale tinere.

[35] Teodor Bălăşel, *Versuri populare române. Ceremonioase, adunate şi coordonate* de..., vol. I, cărticica I-a, Craiova, Ed. Ramuri, [1919], p. 26—27, nr. 7, Bălăceanu — Buzău; G. Breazul, *Colinde*, Craiova, „Scrisul românesc", 1938, p. 165—166, nr. 106, „Muntenia"; S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 212, nr. 227, Cioara de Jos — Alba.

[36] „Neamul românesc pentru popor", 23 (1935), nr. 1—2, p. 26, baladă comunicată de E. Siminel, fără precizarea localităţii.

[37] I. Bîrlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, vol. I, Bucureşti, Editura Casei şcoalelor, p. 106, nr. 27, Călineşti — Maramureş.

[38] A.I.C.E.D., fg. 4729 a, Codrii Crinceşti-Dobreşti — Bihor, culeg. I. Cocişiu, 1931.

[39] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 100—101, nr. 92, Lejnic — Hunedoara.

[40] T. Bălăşel, *op. cit.*, p. 51—52, nr. 27, Catane-Negoi — Dolj; S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 160—161, nr. 168, Cărăstău — Hunedoara; A.I.C.E.D., fg. 9197 a, Girişu Negru-Salonta — Crişana, culeg. E. Comişel, 1941; A.I.C.E.D., mg. 2603 I h, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Birlea, I. Herţea, 1963.

[41] A.I.C.E.D., mg. 2603 I a, Tisa-Hălmagiu — Alba, culeg. O. Birlea, I. Herţea, 1963.

[42] A.I.C.E.D., fg. 10259 a, Feregi — Hunedoara, culeg. I. Cocişiu, 1946.

[43] A.I.C.E.D., fg. 4729 a, Codrii Crinceşti-Dobreşti — Bihor, culeg. I. Cocişiu, 1931.

[44] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 4 a, Urisiu de Sus-Reghin — Mureş.

https://biblioteca-digitala.ro

în care vînătorul se pregătește să ucidă vînatul. Acesta se declară ca un personaj uman : „fiii celui uncheș" [45], fecior de împărat [46], fiu de diecel [47], în cazul celor trei păsări ca trei sărbători sau trei zile sfinte ale săptămînii [48] și foarte des ca Sfîntul Ion. Dar, indiferent de ipostaza asumată — rol uman sau extrauman — și de pretinsele cauze ale metamorfozei, dezvăluirea unei identități ascunse atrage după sine recunoașterea prestigiului și autorității personajului întruchipat în animal. Acesta enunță poruncitor interdicția săgetării, iar vînătorul se supune fără a riposta : „Harcășăl dac-auză/Pusă harcuntr-un genunche/Și mi-l rupsă-n mii și sute" [49]. Ca și în clasa A, rolul vînătorului revine de regulă flăcăului. Vînătoarea reducîndu-se însă la schițarea gestului, atributele profesionale ale eroului sînt mult mai palide decît în textele care prezintă vînătoarea ca un act consumat (clasa A). Vînătorul deține funcția de erou-subiect doar în secvențele corespunzătoare tentativei de vînare a animalului. Prin autodemascarea sa, vînatul dobîndește ascendent asupra vînătorului. Raportul dintre personaje se modifică : animalul devine erou-subiect, iar vînătorul obiect. Un caz extrem de inversare a relației vînător-vînat îl oferă varianta nr. 4 a culeasă de Bartók ; amenințînd cu moartea pe „cel uncheș", cerbii se situează pe poziția de agresori, iar vînătorul pe poziția de victimă virtuală a vînatului. Este evident că în textele B vînătoarea reprezintă doar pretextul întîlnirii eroului cu un personaj care împrumută aparența de animal. Afinitatea acestei categorii de personaje cu sfera ritului se trădează în frecvența unor epitete cu conotații inițiatice binecunoscute (albul, auriul, galbenul), ca și în caracterul intangibil al animalelor cu o identitate ascunsă. Apreciem că întîlnirile dintre un vînător și un animal ambiguu învestit cu prerogativa imunității au la bază confruntările cu măști practicate în riturile de adolescență. Parte din conotațiile colindelor B păstrează ecoul unei perioade de aderență la prescripțiile rituale și la funcția măștilor inițiatice. Astfel putem constata că, în virtutea statutului de personaj sacru conferit măștilor zoomorfe, se pomenește de o „fiară sfîntă" [50] sau de cutremurarea [51] vînătorului atunci cînd acesta ia cunoștință de identitatea secretă a animalului. De observat de asemenea că în variantele tipului „Cel uncheș" prescripțiile rituale se dovedesc mai tari decît relațiile de rudenie ; vînătorii cu chip de cerb nu se lasă înduioșați de apelul mamei [52] — ei rămîn în codru, respectînd astfel recluziunea impusă de rit. Analiza de ansamblu a colindelor B denotă însă că matricea inițiatică a acestei clase de texte a suferit mutații și reinterpretări. Devenite incompatibile cu structura socială și cu evoluția mentalității, secvențele care urmăriseră

---

[45] Ibidem.

[46] I. Bîrlea, *op. cit.*, p. 106, nr. 27, Călinești — Maramureș.

[47] Tache Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, Academia Română, „Din viața poporului român", Culegeri și studii, XXXIII, București, „Cultura națională", p. 34.

[48] T. Bălășel, *op. cit.*, p. 51—52, nr. 27, Cătane-Negoi — Dolj ; A.I.C.E.D., fg. 9197 a, Girișu Negru-Salonta — Crișana, culeg. E. Comișel, 1941 ; mg. 2603 h, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herțea, 1963.

[49] A.I.C.E.D., mg. 2603 I m, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herțea, 1963.

[50] A.I.C.E.D., fg. 4729 a, Dobrești — Bihor, culeg. I. Cocișiu, 1931.

[51] „June dacă-mi auzeare/El tare se-nspălmîntare", S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 100—101, nr. 92, Lejnic — Hunedoara.

[52] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 4 a, Urisiu de Sus — Mureș ; în acest tip de colindă tatăl este de fapt un emisar al mamei.

https://biblioteca-digitala.ro

într-o fază activă a ritului să educe curajul și să creeze puberilor iluzia contactelor cu strămoșii sînt asimilate unor practici reprobabile și cu trecerea timpului sensul și obîrșia lor se obliterează. La acest proces a contribuit și influența exercitată de creștinism; ipostaza zoomorfă a personajelor inițiatice capătă înțelesul de pedeapsă, spiritelor ancestrale li se substituie Sfîntul Ion, pe alocuri insinuîndu-se și noțiunea păcatului [53]. Nu trebuie însă să ne grăbim a interpreta ideea de blestem, asociată frecvent personajelor zoomorfe, drept expresia ostilității creștinismului față de practicile păgîne. Conotația de blestemat decurge din polivalența noțiunii de sacru [54], care însumează sensuri pozitive și negative, sensuri care se pot inversa. Semnalăm ca atipice și extrem de rare [55] — o singură variantă după știința noastră — cazurile în care leul deține rolul animalului cu o identitate secretă.

Constituim clasa C prin referință la colindele în care vînătorul cruță vînatul în schimbul unei făgăduieli. Ca și în clasa B, animalul presupus a fi săgetat — un cerb, o pasăre sau dulful — contravine planului veridic. Cerbul poartă uneori un leagăn de mătase [56], coarnele sale pot fi asemuite razelor soarelui [57], pasărea spune ghicitori [58], iar dulful cumulează atribute eterogene, configurîndu-se ca o făptură misterioasă — are o soră aptă a deveni ibovnica vînătorului, locuiește în adîncurile mării și face incursiuni pe uscat. Spre deosebire însă de animalele ambigue din clasa B, animalele clasei C nu se identifică unor personaje miraculoase și implicit nu beneficiază de o autoritate de ordin sacru. Adresîndu-se vînătorului, animalele clasei C adoptă tonul suplicației: „Țîne, Ioane, țîne,/Țîne de-a mai da,/ De-a mă săjeta" [59] sau „Țîne, doamne, țîne..." [60]. Constatăm totuși că, deși nu posedă prestigiul și intangibilitatea personajelor zoomorfe din clasa B, animalelor clasei C li se recunoaște o anumită putere în sfera eroticii. Vînătorul cruță vînatul nu din milă, ci pentru că acesta oferă drept compensație posibilitatea obținerii unei iubite. Vînătorului i se făgăduiește de obicei găsirea viitoarei sale alese, „Unde iarba crește,/În patru se-mpletește", în acele tărîmuri izolate pe care le asociază eroticii și unele cîntece ceremoniale de șezătoare și Lioară, ca și anumite balade [61]. Definitoriu pentru animalele clasei C este rolul lor de personaje stricătoare. Dacă animalele cu o identitate ascunsă se mulțumesc să sfideze vînătorul — să rîdă

---

[53] A.I.C.E.D., fg. 8921, Ruja-Agnita — Brașov, culeg. I. Cocișiu, 1940.

[54] Sub acest raport este demn de reținut faptul că în latină *sacer* semnifică sacru, dar și blestemat; v. Francis Vian, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, p. 509, vol. I, *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des religions*, Presses de l'imprimerie Sainte Catherine à Bruges, Gallimard, 1970.

[55] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal. Datini de Crăciun și credințe poporane*, culegere cu anotațiuni și glosar de..., Academia Română, „Din viața poporului român", Culegeri și studii, XXII, București, „Socec & comp. și C. Sfetea", 1914, p. 58, nr. LXIX, „Cîcudin-Cîmp".

[56] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 113, nr. VII, „Țara Hațegului".

[57] *Ibidem*, p. 162—163, nr. XCIII, „Țara Oltului".

[58] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 76—77, „București".

[59] A.I.C.E.D., fg. 14185 c, Boșorod — Hațeg, culeg. E. Comișel, O. Birlea, 1951.

[60] Tudor Pamfile, *Sărbătorile la Români. Crăciunul*. Studiu etnografic de..., Academia Română, „Din viața poporului român", Culegeri și studii, XX, București, „Socec & comp. și C. Sfetea", 1914, p. 18, Rîmnicu Sărat — Ploiești.

[61] Avem în vedere referințele din balada *Trei fete la flori*, ca și mențiunile din alte specii; v. M. Brătulescu, *Ceata feminină — încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești*, în „Re vista de etnografie și folclor", tom. 23 (1978), nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

sau să își agațe de coarne cununi —, la animalele clasei C această atitudine se comută în acțiune de prejudiciere; cerbul paște iedera care împrejmuiește casa vînătorului, iar dulful pradă de poame un măr. Acțiunile personajelor stricătoare nu își găsesc o acoperire într-o motivație de ordin biologic, în foamea sau lăcomia animalică. Cerbul mănîncă iedera, dar comite și un act gratuit, încurcă trestia [62], iar dulful este nociv nu atît prin ceea ce consumă, cît prin daunele pe care le aduce copacului: „Prinse-j mere a le mînca./Nu mînca cît le strica,/Păn frunza-i dărăpănau" [63]. Eroul clasei C coincide parțial cu tînărul vînător din textele B; în amîndouă clasele, vînătoarea reducîndu-se la o intenție, excelența profesională a eroului nu are teren de manifestare. În clasa C intervin însă elemente noi. Eroul posedă atribute vînătorești — arc, săgeată sau pușcă —, dar apare și în ipostaza gospodarului: „Cest tînăr voinicu/Ce curți și-a croitu?/ Cam din sus de drum,/ 'Nalte și frumoase,/ Albe luminoase" [64]. Înregistrăm de asemenea o revenire la ipostaza — tipică textelor A — de candidat la căsătorie; tînărul numit și „mirel" [65] renunță la vînătoare în perspectiva obținerii unei mirese. În clasa C, ca și în textele B, relația dintre personaje este instabilă. Vînătorul deține funcția de erou-subiect doar în secvențele corespunzătoare tentativei de ucidere a vînatului. Prin acceptarea propunerii animalului care făgăduiește că va duce vînătorul spre un tărîm unde acesta își va găsi o mireasă, relația dintre personaje tinde a se modifica. În mod ipotetic, animalul devine subiect — va purta în coarne tînărul —, iar acesta obiect — va fi purtat. Inversarea rolurilor (prezentată la viitor) nu are însă caracterul de constrîngere și violență tipic modelului clasei B. Asemenea textelor B, textele C se referă la vînătoare ca la un act mimat, prezentînd sub acest raport analogii semnificative cu gestualitatea jocurilor cu măști care însoțesc pe alocuri execuția colindelor. Atributele și funcțiile animalelor clasei C indică tangența cu riturile pubertății, prejudiciile puse pe seama acestor personaje ambigue amintind turbulența puberilor pe durata inițierii. Stabilind o conexiune cu actanții scenariului inițiatic, ni se impune constatarea că între personajele zoomorfe ale clasei C și riturile pubertății există un decalaj. Relațiile instaurate de clasa C depășesc prin ostilitatea lor manifestă cadrul prescripțiilor rituale; personajele zoomorfe, în care recunoaștem exponenți ai riturilor de sorginte vînătorească, sînt resimțite ca nocive de către tînărul vînător. Dar mai este oare acesta exclusiv un vînător? Colindele C îl înfățișează ca atare, dar îl prezintă și ca stăpînul unor case „albe și frumoase" sau ca apărătorul unui măr, deci al unui arbore îngrijit de mîna omului. Poziția tînărului erou față de animalele stricătoare se clarifică prin referință la un tip de colindă care se plasează la interferența claselor C și A. Un pește, practic un omolog al dulfului, iese din mare pentru a prăda grădina unei fete. Poate faptul că acestui animal fantasc i se atribuie numele unei specii comestibile explică orientarea deznodămîntului spre modelul clasei A: „peștele" este prins în mreajă [66]

---

[62] A.I.C.E.D., fg. 5397 c, Agnita-Ghijasa de Sus — Brașov, culeg. I. Cocișiu, 1935.

[63] A.I.C.E.D., mg. 1823 h, Jegălia — Ialomița, culeg. Al. Amzulescu, M. Kahane, G. Sulițeanu, 1960.

[64] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 122—123, nr. 113, Cerbia — Hunedoara.

[65] A.I.C.E.D., 6816 c, Cărmăzinești-Ilia — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1938.

[66] Tehnica vînării cu plasa este bine cunoscută, v. J. Aymard, *op. cit.*, p. 14, 218 și 347.

https://biblioteca-digitala.ro

de fată, carnea sa urmînd a se consuma la ospățul nupțial. Dar, independent de această evoluție a conflictului, „peștele" din tipul citat se manifestă în mod vădit ca membru al familiei animalelor stricătoare: „Cel pește de mare/ Din mare că sare,/ În grădină-i intră,/ Florile îi paște,/ Cîte paște, paște,/ Mai multe dîraște" [67]. Ca și „peștele", animalele clasei C se fac vinovate de lezarea intereselor cultivatorilor. Punctul de vedere și animozitatea acestora o exprimă numiții vînători din colindele C. Pe baza indicațiilor furnizate de text, apreciem că matricea colindelor C poartă amprenta unor mutații survenite în structura socială și reflectă declinul riturilor pubertății. Pe măsură ce aderența lor la interesele centrale ale colectivității slăbește, coeziunea internă a riturilor pubertății scade; în succesiunea secvențelor rituale intervin eliziuni, simulări și contrageri. Sub acest raport este semnificativ faptul că textele C operează un salt; dacă în clasa A, uciderea vînatului reprezenta o premisă și o condiție a căsătoriei, în clasa C este suficient ca eroul să mimeze actul vînătorii pentru a dobîndi o mireasă. În forme sărăcite, riturile de adolescență continuă să se practice, funcția lor maritală se menține, sacralitatea prescripțiilor rituale se află însă în regres. Animalele clasei C nu dețin rolul de victimă rituală, nu se identifică unor personaje sacre și nu se mai asociază noțiunii de malefic; ele își asumă doar rolul de patroni ai căsătoriei.

În sfîrșit, determinăm o ultimă clasă D prin referință la textele care prezintă vînătoarea ca o minciună. Colindele D marchează o revenire la modelul clasei A, cu deosebirea că uciderea vînatului nu mai are caracterul unei acțiuni dramatice în curs de desfășurare. Vînătoarea se comută într-o narațiune plasată la trecut și expusă la persoana întîi de către tînărul erou al clasei D, care pretinde a fi ucis „o ciutalină fără splină". Unui personaj episodic feminin îi revine rolul de a dezminți vînătoarea: tînărul nu a vînat o ciutalină [68], ci s-a întîlnit cu iubita. Asemenea eroilor clasei A, tînărul din colindele D se prezintă în dubla ipostază de vînător exemplar și de candidat la căsătorie. Prima ipostază îmbracă forma imposturii, tînărul asumîndu-și acte pe care nu le-a săvîrșit. Printr-un paradox aparent, cele mai numeroase referințe la vînătoare și la valorificarea animalului ucis le furnizează clasa D: „C-am vînat o ciută lină./ Ciuta dede jos de vad,/ Eu o tăiai fără vad,/ D-aia-i murgul asudat,/ Șoimii-s vineți fețeliți,/ Ogari dalbi îs obosiți" [69] sau „Păru ie pe la trăistari,/ Pielea-n tîrg la tăbăcari,/ Carnea-n tîrg la măcelari,/ Oasele pe la ogari,/ Mațele pe la struniari" [70]. Rolul de candidat la însurătoare nu numai că se menține, dar devine explicit, textele D încheindu-se de obicei prin considerații generale privind iminența căsătoriei tinerilor. Pretinsul vînat „ciutalina" își trădează apartenența la planul ficțiunii și la categoria „imposibilităților" prin atributul „fără splină". Modificarea de sex a vînatului, care nu mai este cerb ci ciută, pregătește decodarea vînătorii în sensul căutării unei mirese. Colindele D indică părăsirea riturilor adolescenței. Vînătoarea

---

[67] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 91, „București".

[68] Există variante în care junele se opune dezmințirii aduse de fată — ideea de impostură însă subzistă. V. de exemplu B. Bartók, *op. cit.*, nr. 7 a, Moișa-Glodeni — Mureș; G. Neagu, *op. cit.*, p. 54—55, nr. XLIII, Călărașii Vechi-Cuza Vodă — Ialomița.

[69] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 119—120, nr. XVIII, Teiuș-Alba — Hunedoara.

[70] Șt. St. Tutescu, *Colinde* adunate de..., Craiova, tip. „Fane Constantinescu", 1909, p. 26—29, Obilești — Vrancea.

https://biblioteca-digitala.ro

a pierdut funcţia de probă şi condiţie premaritală. Tinerii eroi ai clasei D se întîlnesc cu viitoarea lor mireasă fără a fi schiţat în prealabil nici măcar gestul vînătorii. Prin acea remanenţă tipică mitului, textele D continuă să asocieze rolul de vînător cu ipostaza de mire. Vînătoarea însă se consumă în planul retoricii şi ficţiunii. Nu întîmplător această clasă de colinde conţine cele mai numeroase referinţe vînătoreşti. Riturile de adolescenţă care se bizuiseră pe puterea reunită a unor sisteme eterogene de comunicare s-au dezagregat, amintirea lor stăruind esenţialmente sub forma expresiei verbale. În acest proces de reducţie, cuvîntul îşi asumă sarcina de a compensa prin dilatarea discursului absenţa corelaţiei cu gestualitatea rituală. În cazul clasei D, nu numai că se amplifică pentru a suplini dispariţia actului ritual, dar, în procesul desacralizării, referinţele la vînătorile premaritale se transformă în rodomontada unui pseudovînător.

Considerate în ansamblul lor, clasele colindelor vînătoreşti descriu o traiectorie care, pornind de la secvenţele riturilor pubertăţii, se distanţează progresiv de acestea. Sub raportul mutaţiilor apărute în matricea rituală a colindelor vînătoreşti, clasa D reprezintă un caz limită. Cu textele D se încheie ciclul colindelor vînătoreşti legate de riturile pubertăţii. Putem considera însă această clasă şi ca un punct de răscruce — un sfîrşit şi totodată un preludiu. Pentru că textele D anunţă translaţia secvenţelor vînătoreşti din sfera ritului în cea a retoricii. De la vînătoarea minciună şi pînă la alegoria transparentă din oraţiile nupţiale mai este doar un pas de făcut : secvenţa vînătorii se contopeşte ca stadiul următor — respectiv cu nunta —, ciutalina devine ciuta-mireasă, iar vînătorul impostor se identifică mirelui.

Propunîndu-ne o confruntare între colindele vînătoreşti şi textele în care apare motivul leului, ne revine sarcina de a preciza punctele de convergenţă sau divergenţă ale acestor două categorii. Ca şi colindele vînătoreşti, majoritatea variantelor cu leu introduc ca personaj uman tînărul necăsătorit, se adresează frecvent în practica folclorică acestei clase de vîrstă [71] — respectiv flăcăilor — şi includ, desigur într-o proporţie mult mai redusă, referinţe la elemente din recuzita vînătorii. Ce ne îndreptăţeşte să delimităm textele cu leu de categoria colindelor vînătoreşti? Pentru a răspunde la această întrebare şi a încerca în cele din urmă să determinăm semnificaţia motivului care ne preocupă, se impune a reconsidera categoria textelor cu leu dintr-o perspectivă lărgită.

De obicei, textele cu leu au fost abordate unilateral, tipul cu cele mai numeroase atestări — o versiune foarte răspîndită a colindei leului — ocupînd centrul atenţiei [72]. Celelalte tipuri, mult mai sărace în variante,

---

[71] Mihai Pop atrage atenţia că, printr-o evoluţie survenită relativ recent, colindele vînătoreşti destinate de fapt flăcăilor au ajuns să se adreseze vînătorilor şi mai nou braconierilor. V.M. Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, Bucureşti, Întreprinderea poligr. „Bucureştii Noi", 1976, p. 49—50.

[72] Tipul prestigios al categoriei (în tipologia noastră tipul nr. 4) este analizat de A. Fochi, *op. cit.*, pe baza unui număr important de variante. Dintre celelalte tipuri, A. Fochi menţionează doar o singură variantă a tipului 3, pe care o elimină din discuţie ca neinteresantă, *ibidem*, p. 102 şi nota 7. Mihai Pop în studiul său *The Colinda with the Lion*, în Hommage à Rosetti, „Revue Roumaine de Linguistique", Tome XX, 1975, no. 5, Bucureşti, Ed. Academiei, în mod programatic analizează doar o variantă hunedoreană a tipului 4.

https://biblioteca-digitala.ro

chiar atunci cînd n-au fost complet omise, au rămas în umbra tipului considerat pe temeiul predominanței sale numerice, dar uneori și pe baza unor criterii de ordin estetic, ca cel mai reprezentativ pentru categoria textelor cu leu.

Apreciem că, deși aparent disparate și uneori obscure, variantele incompatibile cu modelul prestigios al categoriei, nu reprezintă deviații întîmplătoare, ci tipuri distincte care furnizează date prețioase pentru descifrarea motivului leului. Vom urmări deci acest motiv în contexte diferențiate tipologic, indiferent de ponderea variantelor și fără a ne lăsa influențați de judecăți de valoare fatalmente subiective sau tributare unor canoane de obîrșie literară. Pentru fiecare tip ne propunem să determinăm conflictul personaj uman — leu și posibila sa omologie sau disjuncție față de relațiile om-animal instaurate de clasele textelor vînătorești. De menționat că majoritatea covîrșitoare a textelor cu leu aparține colindei. Există însă și unele paralele în sfera baladei asupra cărora vom atrage atenția.

Atribuim numărul 1 textelor cunoscute de obicei prin titlul *Dăliman cu soru-sa*, texte care circulă atît sub formă de colindă, cît și sub formă de baladă în versiuni foarte înrudite. Tipul 1 se îndepărtează substanțial de așa-numitul tip clasic al colindei leului. Dealtfel, după cum vom putea constata, motivul leului reprezintă doar un element tangențial al tipului 1. Personajele umane, un cioban (numit adesea Dăliman) și sora sa, nu mai au nimic comun cu lumea vînătorilor; ei sînt înfățișați în toiul unei activități tipic oierești — mulgînd sau mînînd turmele. Anumite semne interpretate greșit de către fată, dar corect traduse de către cioban, anunță sosirea iminentă a unor personaje care vor cere fratelui sora de soție. Nu este vorba de o cerere obișnuită în căsătorie, ci de un pețit inadmisibil din punctul de vedere al ciobanului: „Da eu cît capul sus mi-o sta/ Surioara nu mi-oi da-o" [73]. În virtutea unor reguli de comportare, ciobanul întîmpină oaspeții nedoriți după cuviință: „Șezi la noi dac-ai venit!" [74], „Să trăiți, doi voinicași,/ Hodiniți dac-ați venit!" [75] Este o politețe cu o nuanță de prudență, pentru că peținorii se manifestă cu brutalitate și par a deține o anumită poziție. Pentru a-i îndupleca să renunțe la pretențiile lor matrimoniale, ciobanul încearcă să le ofere, în locul sorei, „Tot berbeci cu coarne-ntoarse,/ Tot o sută de miori/ Și cincizeci de gălbiori" [76]. Nu numai că resping oferta ciobanului, dar peținorii încalcă legile ospitalității luînd prin silnicie sora gazdei: „Iei atunci s-or răpezit,/ Unu-o prinse de brățare/ Și unu de-ncingătoare/ Ș-ai apucat la fuga mare" [77]. Raptul sorei se consumă în prezența fratelui fără ca acesta să schițeze nici măcar gestul opoziției. Trecem peste elemen-

---

[73] A.I.C.E.D., fg. 5236, Bucșoaia-Gura Humorului, culeg. Tiberiu Alexandru, 1937.

[74] Emil Precup, *Păstoritul în munții Rodnei*, Universitatea din Cluj, Biblioteca *Daco-romaniei* condusă de Sextil Pușcariu, nr. 3, Cluj, Institutul de arte grafice „Ardealul", 1926, p. 41—42, nr. 2.

[75] A.I.C.E.D., mg. r/1752 b, Prundul Bîrgăului — Bistrița, culeg. G. Habenicht, 1960.

[76] E. Precup, *op. cit.*; v. și Iuliu Bugnariu, *Musa someșană. Poesii poporale române din jurul Năsăudului*, Gherla, tip. Aurora, 1892, p. 26—27, nr. 1.

[77] A.I.C.E.D., fg. 5236 a, Bucșoaia-Gura Humorului — Suceava, culeg. Tiberiu Alexandru, 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

tele care, mai cu seamă în versiunea baladă [78], împrumută o turnură tragică acestui deznodămînt, pentru a insista asupra peţitorilor şi relaţiei lor cu ciobanul.

Cele mai multe din variantele tipului 1 prezintă drept peţitori zmeii sau „un zmeu şi c-o zmăoaie" [79]. Întîlnim însă şi un număr restrîns de texte în care numele leului îşi face loc alături de zmeu : „Că-aşela nu-i nor de ploaie,/ C-aşela-i leu cu zmău" [80], „Că ceala nu-i nour de ploaie,/ Că-o sosit leu şi zmău" [81], „Aceea nu-i vreme grea,/ Că sînt leii şi cu zmeii" [82]. Pe alocuri, uneori chiar şi în variantele care la începutul lor menţin o echivalenţă ezitantă între numele celor două personaje, leul izbuteşte să-şi suplanteze asociatul, asumîndu-şi singur rolul de peţitor : „Aceea nu-i vreme grea,/ Că sînt leii şi cu zmeii/... Nice vorba nu sfîrşi,/ Cînd leii la ei sosi" [83]. Un proces analog de alunecare şi substituire ne întîmpină şi în unele versiuni baladă, unde prin tendinţa istorizantă proprie acestui gen îşi fac apariţia turcii : „Aceia nu-s nori de ploaie,/ Ci-s zmeii şi cu turcii" [84], „Acela nu-i nor de ploaie,/ Că vin turcii să te ieie" [85]. Fie că se numesc zmei, lei sau turci, peţitorii aparţin în mod evident unui mediu străin de lumea ciobanului, un mediu cu care acestuia îi repungă sau îi este interzis să se înrudească. Foarte probabil că tipul 1, care permite recunoaşterea unor vestigii de matriarhat, păstrează o relaţie şi cu problema exogamiei. Dar nu aceste aspecte stau în centrul atenţiei noastre. Să revenim deci la motivul care ne preocupă. Leul-peţitor nu mai are nici o tangenţă cu animalul-victimă din clasa A. Proaspăt disociat de zmeu şi învestit cu atribute antropomorfe marcate, leul tipului 1 se defineşte ca un personaj ambiguu. Spre deosebire însă de personajele zoomorfe din clasele B şi C, leul-peţitor nu dispune nici de prestigiu sacru şi nici de rolul de patron al căsătoriilor. Leul tipului 1 nu inspiră ciobanului respect, ci doar teamă şi repulsie — el nu oferă mirese, ci le fură pentru sine prin samavolnicie. Cu privire la sediul leului şi la sfera precisă pe care acesta o reprezintă, tipul 1 păstrează discreţie. Din conotaţiile textului putem însă deduce că spre deosebire de cioban, care se manifestă ca reprezentantul unei îndeletniciri paşnice, al muncii şi al codului bunei-cuviinţe, leul poartă marca abuzului, jafului şi violenţei. În relaţia de opoziţie instaurată între exponenţii celor două lumi, leul deţine poziţia de forţă, pasivitatea ciobanului fiind echivalentă cu recunoaşterea neputinţei sale faţă de un adversar net mai puternic.

Subsumăm tipului 2 variantele în care conflictul cu leul porneşte de la disputa dreptului de stăpînire asupra unui munte. Tipul 2 este

---

[78] Unde sub presiunea modelului propriu acestui gen intervin simularea morţii surorii sau sinuciderea retorică a acesteia. V.E.Precup, *op. cit.*, p. 43—44, nr. 5 ; Constantin Zamfir, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nistor, *132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1958, p. 95—96, nr. 38, Leşu — Bistriţa, culeg. C. Zamfir, 1935.

[79] A I.C.E.D., mg. 79 e, Ortoaia-Vatra Dornei, culeg. C. Prichici, 1951.

[80] I.A. Candrea şi O. Densusianu, *Poezii populare din diferite regiuni locuite de români*, Bucureşti, „Leon Alcalay", 1909, p. 70, nr. CX.

[81] A.I.C.E.D., fg. 5236 a, Bucşoaia-Gura Humorului — Suceava, culeg. Tiberiu Alexandru, 1937.

[82] E. Precup, *op. cit.*, p. 43—44, nr. 5.

[83] E. Precup, *ibidem* şi p. 41—42, nr. 2.

[84] *Ibidem*, p. 46—47, nr. 7.

[85] C. Zamfir..., *op. cit.*, p. 95—96, nr. 38, Leşu — Bistriţa, culeg. C. Zamfir, 1935.

https://biblioteca-digitala.ro

un tip regresiv, reprezentat după știința noastră doar prin cinci variante [86], în majoritatea lor cu hiaturi și obscurități. Și în tipul 2 personajul uman se îndeletnicește cu păstoria. Față de tipul 1, care specifică statutul civil și de vîrstă al fetei, dar omite pe cel al fratelui — la acesta din urmă accentul căzînd pe relația de rudenie —, tipul 2 aduce unele precizări; toate variantele pomenesc de un cioban june, tinerel sau mire. Tînărul cioban al tipului 2 se află însă într-un impas pentru că „Oi el d-are, munte n-are". Asupra acestui aspect atrag atenția toate variantele, cu excepția unui singur text, unde dilema ciobanului este implicită, dar nu expresă [87]. Dacă tipul 1 trece sub tăcere sediul leului, variantele tipului 2 în unanimitatea lor îl plasează pe „un munte făr-de oi". Leul se află deci într-o situație simetric opusă celei a ciobanului, această opoziție stînd la baza conflictului. Pe tărîmul leului sosește ciobanul însoțit sau precedat uneori de turmă: „Cel mirel le-arăduia/ Și la munte le suia/ Și cu leu se-ntîlniea/ Și leul din grai grăia :/ Unde mîi, mirel, oile?/ Și mirel din grai grăia :/ La muntele fără oi" [88]. Precizăm că într-una din variante ciobanul surprinde leul dormind [89]; abia după trezirea acestuia are loc disputa. Confruntat cu ciobanul, leul își asumă mai mult decît calitatea de locuitor al muntelui: „Io sunt domnu muntelui" [90], „Da muntele nu-i al tău,/ Că muntele-i tot al meu" [91], „Muntele acela-i al meu" [92], „Unde mergi tu, măi Mileru,/ Că muntele nu-i al teu,/ Ci zio, muntele-i al meu" [93]. Ciobanul nu consideră drepturile leului ca inalienabile sau nu le recunoaște defel. Dacă unul din texte pare a sugera ideea unei tranzacții privitoare la accesul oilor pe munte [94], celelalte variante prezintă ciobanul în postura de contestatar îndîrjit al pretențiilor leului. Acesta este numit de către cioban „cîine rău" și redus la tăcere prin amenințări: „Ia taci, leu, cîine rău,/ Nu pă mire-l mînia" [95]. Amenințările vizează nimicirea leului: „Dacă muntele-i d-al tău,/ Zilele le-om împărți,/ Dintr-o mie una ție" [96] sau „Io oi mere tăindu-te/ Pînă ce te-oi gorgoni/ Pă văi late de-alungate,/ Pă dealuri de-a grumăzate" [97]. Atragem atenția că, adresîndu-se leului, ciobanul se apropie sensibil de tonul amenințărilor proferate de fiii-cerbi din colinda *Cel uncheș bătrîn*. Deznodămîntul tipului 2 rămîne incert. Una din variante [98], încheiată cu legarea leului, pare a fi suferit influența tipului prestigios al

---

[86] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 3 a, Budureasa — Bihor, nr. 3 b, Tășad — Bihor; Teodor Daulu, *Colinde și cantece poporale*, culese de..., Aradu, f. ed., 1890, p. 43—44; „Revista de folclor", an. II (1957), nr. 3, p. 70—71, nr. 15, Zam — Hunedoara, culeg. Sabin Drăgoi; A.I.C.E.D., fg. 310, Mada — Hunedoara, culeg. Harry Brauner, 1931; fg. 9134 b, Săldăbagiu Mic-Căpîlna — Bihor, culeg. E. Comișel, 1940.

[87] „Revista de folclor", *loc. cit.*

[88] A.I.C.E.D., fg. 9134 b, sus-cit.; v. și pasajul mai puțin explicit din „Revista de folclor", *op. cit.*

[89] A.I.C.E.D., fg. 310, sus-cit.

[90] *Ibidem.*

[91] A.I.C.E.D., fg. 9134 b, sus-cit.

[92] B. Bartók, nr. 3 a, *op. cit.*

[93] T. Daulu, *op. cit.*, Mileru fiind foarte probabil o deformare din mirelu.

[94] B. Bartók, nr. 3 a, *op. cit.*

[95] „Revista de folclor", *op. cit.*

[96] T. Daulu, *op. cit.*

[97] „Revista de folc'or", *op. cit.*

[98] Fg. 310, sus-cit.

https://biblioteca-digitala.ro

categoriei. În altă variantă [99], amenințările adresate de cioban leului se realizează — leul este ucis. Leul, însă, se vădește a fi un adversar primejdios. În timpul luptei, ciobanul se vede nevoit a cere ajutorul slugilor: „O, voi slugi dragi d-în credință,/ Aduceți voi lancè mea/ De lungă de nouă coți/ Și de lată cîtă poți,/ Și slugii că i-o aducea/ Și leu că o-mproptea" [100]. Celelalte trei variante sînt vădit eliptice și deci nerelevante sub raportul soluționării conflictului. Leul tipului 2 nu poate fi identificat unui animal vorace; el nu mănîncă oile ciobanului, ci dimpotrivă interzice accesul turmelor pe muntele pe care îl ocupă. Este de asemenea evident că leului din tipul 2 nu i se conferă sau nu i se recunoaște de către cioban nici o prerogativă din sfera ritului. Spre deosebire de personajele zoomorfe din clasa B, care înspăimîntau vînătorii, tipul 2 prezintă o relație răsturnată: ciobanul este acela care amenință leul, acestuia din urmă atribuindu-i-se doar rolul de stăpîn al unei zone sălbatice în care turmele nu au pătruns. Asemenea eroilor colindelor vînătorești, ciobanul tipului 2 se înfățișează în postura de tînăr neînsurat. Acțiunea sa nu are însă caracterul de secvență rituală și nu reprezintă un stadiu premergător nunții. Confruntîndu-se cu leul, ciobanul vizează dislocarea adversarului de pe terenul pe care acesta îl stăpînește. Situația paradoxală la care se referă tipul 2 („Oi el d-are,/ Munte n-are") are o relație cu una din problemele iscate de dezvoltarea păstoritului, dar asupra acestui aspect vom reveni. Dacă în tipul 1 leul venea nepoftit la cioban, în tipul 2 ciobanul este cel care dă buzna peste leu. Ciobanul tipului 2 a părăsit deci comportarea retractilă a omologului său din tipul 1, transformîndu-se într-un personaj temerar. Somnolența leului la care se referă una din variantele tipului 2 [101] sugerează plasarea acestui personaj la antipodul ciobanului definit ca o forță activă. Dar această opoziție se află deocamdată într-un stadiu incipient, pentru că leul tipului 2 nu se manifestă ca un personaj oțios, ci ca un adversar care își apără cu dîrzenie drepturile și ființa — junele nu-l poate birui cu mîinile goale, are nevoie de arme. Raportul dintre cei doi adversari s-a modificat în favoarea ciobanului. Acesta tratează leul de pe o poziție a forței, îl numește „cîine rău", îl amenință cu moartea sau îl ucide. Variantele tipului 2 definesc deci adversarul ciobanului ca un personaj nociv, dar nu ne informează în ce anume constă nocivitatea leului.

Acordăm numărul 3 unui grup de variante care marchează o revenire la modelul tipului 1. După cum vom putea constata, modificarea coordonatelor situației și a relațiilor dintre personaje justifică delimitarea tipului 3 de variantele tipului 1. În tipul 3 leul pătrunde în casa unei fete în timp ce fratele acesteia — numit „june" sau „mirel" — este plecat la vînătoare: „Pleacă mire de-a vîna./ Pînă-i mire de-a vîna,/ Pradă mare tșe făcea?/ Sora mirelui lua" [102]. Toate variantele tipului 3 pun accentul pe răpirea sorei junelui, unele variante însă adaugă acestui rapt și alte păgubiri aduse de leu: „Leu la curți mi s-a lăsatu/ Ș-a fost bun că tot mi-o loat-o./ Ș-o loat sora junelui/ Și pe micul porumbielu"[103] sau în altă variantă

---

[99] T. Daulu, *op. cit.*

[100] *Ibidem.*

[101] Fg. 310, sus-cit.

[102] A.I.C.E.D., fg. 6811 c II, Deva — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1938.

[103] A.I.C.E.D., mg. 114 f, Sohodol — Hunedoara, culeg. M. Kahane, 1951.

https://biblioteca-digitala.ro

care localizează curțile junelui în sat: „Pîn fu june la vînatu,/ Leu în sat că și-o intratu,/ Ce-o fost rău tot o stricatu,/ Ce-o fost bun tot o luat,/ Ș-a luat și sora lui june" [104]. Prinzînd de veste, junele pleacă în căutarea furului sorei. În absolut toate variantele tipului 3 leul este găsit de către june pe munte și surprins dormind. Junele tratează leul cu dispreț, îl numește „cîine rău" [105] și îl înfruntă cu temeritate. În trei variante leul este învins de june prin luptă și adus în sat legat [106]. Două variante prezintă însă o altă soluție a conflictului. Leul însuși înapoiază prada junelui: „Leu din gură-i grăia: / Iacătă-ți pe soru-ta". Fratele și sora părăsesc muntele și se întorc în sat: „Mire de mînă o prindea,/ Mirelaș pe soru-sa,/ Jos la țară cobora" [107]. Acest ultim final reprezintă după opinia noastră vechea încheiere a tipului 3 căreia i s-a suprapus probabil motivul mult mai răspîndit al legării leului. Datele pe care le furnizează variantele tipului 3 aduc un plus de precizie față de tipul 1 și denotă în același timp o mutație survenită în raportul dintre cei doi adversari. Leul nu mai aparține unei zone obscure — sediul său este în mod hotărît muntele. Ca și în tipul 1, leul tipului 3 se definește ca un răpitor al fetelor. Tipul 3 însă nu mai conferă leului rolul de pețitor arogant. Leul a devenit un personaj somnolent și precaut; el se strecoară în casa fetei profitînd de absența junelui, este surprins de acesta dormind și, sub presiunea amenințărilor, restituie prada. S-a produs deci o răsturnare a relațiilor instaurate de tipul 1; în tipul 3 leul se află în inferioritate față de frate. Acesta se manifestă ca un personaj de temut și ca o forță activă; se deplasează pe terenul adversarului, iar amenințările sale intimidează leul. Fratele nu mai are un statut civil și de vîrstă nedeterminat; tipul 3 îl definește ca mire sau june. Această calitate nu apropie însă eroul tipului 3 de categoria tinerilor neînsurați din colindele vînătorești. Confruntarea cu leul nu reprezintă e secvență rituală premergătoare nunții, ci o acțiune de recuperare. În tipul 3 fratele a abandonat profesia omologului său din tipul 1. Eroul tipului 3 vînează — această îndeletnicire slujind drept motiv sau pretext al absenței sale de acasă — și în același timp este stăpînul unor case și locuitor al satului. Conotațiile tipului 3 nu ne permit să aflăm dacă vînătoarea constituie ocupația de bază a junelui. Sub acest raport, ca și în privința daunelor pe care leul le adaugă raptului sorei („Ce-o fost rău tot o stricatu,/ Ce-o fost bun tot o luat"), variantele tipului 3 nu sînt explicite. Tipul 3 precizează însă și adîncește opoziția schițată de tipul 2, definind leul și junele ca reprezentanți ai unor zone distincte (munte-sat) și ca purtători ai unor semne polare (oțios-activ).

Atribuim numărul 4 tipului binecunoscut de colindă a leului, colindă devenită aproape clasică prin larga sa difuziune în circuitul oralității, în antologii, ca și în studiile de specialitate. Tipul 4 are o dezvoltare dramatică și un caracter relativ amplu — dialogul ocupă un loc important, intervin repetiții cu o funcție emfatică, gradații și momente retardative. După cum vom putea constata, acest tip oferă informațiile cele mai numeroase, dar

---

[104] S. Drăgoi, *303 colinde*.... p. 178, nr. 188, Petreni — Hunedoara.
[105] Fg. 6811, sus-cit.
[106] Mg. 114 f, sus-cit.; A.I.C.E.D., fg. 10198 b, Ruda — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1946; S. Drăgoi, *op. cit.*
[107] Fg. 6811 c, sus-cit.

https://biblioteca-digitala.ro

în același timp indiciile cele mai derutante cu privire la semnificația motivului care ne preocupă. Asemenea tipului 3, tipul 4 atribuie eroului statutul de tînăr neînsurat. Unele variante trec direct la confruntarea june-leu, introducînd-o ca un episod al vînătorii : „Pleacă june la vînătu,/ La vînat la codru naltu,/ Saltă-ncoașe, saltă-ncolo,/ Saltă în urma leului" [108]. Alte variante însă dezvoltă momentul premergător confruntării cu leul. Junele este înfățișat pregătindu-se febril de expediție : „Leargă-n grajdiul ferecat,/ Scoate murgul înșăuat,/ Înșăuat, bine gătat" [109] sau „Și murguțu-și potcovește/Cu potcoave de molotru,/ Cu cunie de sîrmă-ntoarsă,/ Ce la drumu-s ghimpuroase" [110]. De obicei aceste amănunte sînt reluate de către mamă, care emite unele supoziții cu privire la obiectivul preparativelor : „Doar ți-e gînd de logoditu/Sau ți-i dor de pribegitu?" [111], „Pus-ai gînd de cătănit,/ Ori mai tare che-nsurat?" [112], „Ori ai gînd de pribegie,/ Ori mai tare de hoție?" [113]. Se poate observa că atît pregătirile, cît și bănuielile iscate de acestea nu se referă la vînătoare, ci implică pe de o parte rolul activ al junelui, inițiativa și prevederea sa, pe de altă parte apartenența celor doi protagoniști la două zone distincte situate la distanță una de cealaltă. Dar chiar dacă momentul premergător confruntării cu leul include referințe la suliță, arc și săgeată [114], aceste arme — care dealtfel n-au o relație obligatorie doar cu vînătoarea — rămîn o recuzită de decor. Confruntarea cu leul pune față în față doi adversari care nu fac uz de arme, ci se luptă corp la corp. De obicei tipul 4 împrumută acestei lupte un caracter dramatic, leul fiind înfățișat ca un adversar redutabil. „Se luară, se luptară./ Se luptară o zi de vară./Cînd fu soare-n cap de seară/ Aduse leul pe june,/ Cum adusă, jos mi-l pusă./ Îmbrățișează a doua oară,/ Aduse june pe leu,/ Cum adusă jos mi-l pusă" [115]. Există însă și o categorie de variante care nu mai acordă un prim avantaj leului : „Se luptară-o zi de vară./ Cînd își fu în murg de seară/ De-aduse june pe leu,/ Cum l-aduse/ Jos mi-l puse" [116] sau „Nu ne-om lupta așa multu,/ Zi de vară pînă-n seară,/ Zgarda-n cap îi aruncare,/ Jos pre mare se lăsară" [117]. Absolut toate variantele subliniază că junele leagă leul capturîndu-l „viuleț, nevătămat". Legarea leului constituie fără îndoială un moment cheie și în același timp o coordonată definitorie a tipului 4. De reținut faptul că, într-un număr de variante, leul însuși, recunoscînd superioritatea junelui, îi cere acestuia să-l lege : „Nu grăbi să-mi iei viața,/ Ci mă leagă-n curea neagră/ Și mă scoate jos la țară" [118].

---

[108] A.I.C.E.D., mg. 70 b, Cerișor — Hunedoara, culeg. E. Comișel, 1952; v. și fg. 8328 a, Alun și Sălișteilia — Hunedoara, culeg. Paula Carp, Tiberiu Alexandru, 1940.

[109] A.I.C.E.D., fg. 10272 d, Lăpușnic-Ilia — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1946.

[110] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 140—141, nr. LIX, Clopotiva-Hațeg — Hunedoara.

[111] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 133—134, nr. 127, Orăștie — Hunedoara.

[112] A.I.C.E.D., fg. 14489 b, Bunila — Hunedoara, culeg. O. Birlea, 1951.

[113] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 b, Riu de Mori — Hunedoara.

[114] A.I.C.E.D., fg. 1803, a, Hațeg — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1933; S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 116, nr. 107, Briznic — Hunedoara.

[115] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 142, nr. 141, Ponor — Hunedoara.

[116] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 141, nr. LIX, Clopotiva — Hațeg; v. și B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 f, Riu de Mori — Hunedoara.

[117] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 138, nr. 134, Vaca — Hunedoara.

[118] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 134, nr. 127, Orăștie — Hunedoara.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate variantele tipului 4 elogiază fapta junelui, subliniind că acesta a izbutit să captureze leul cu mîinile goale, deci fără a se fi folosit de arme și fără a fi adus vreo vătămare adversarului : „Cine pe june-l vedeare/ Pe maică-sa fericeare :/ Fericean de maică-sare,/ Ce băiat și-o mai scăldatu,/ Ș-o scăldat ș-o înfășatu, /De-i aduce leu legatu,/ Leu legat înferecatu,/ Nici din puște nu-i pușcatu,/ Nici de săbii nu-i tăiatu,/ Nici un leac nu-i vătămatu" [119]. Pe alocuri, înregistrăm în această formulă de elogiu — care cu mici fluctuații este relativ stabilă — unele conotații care ar încuraja ipoteza unui scop „pur vitejesc" [120]. Astfel, în unele variante renunțarea la arme și alegerea luptei corp la corp par a fi dictate de considerente cavalerești : „Ferică de maică-sare,/ Ce băiat ș-o înfășatu,/ De-mi aduce leu legatu,/ Leu legat nevătămatu,/ Nici în pușcă nu-i pușcatu,/ Nici în săbii nu-i tăiatu,/ Numa-n luptă că-i luptatu ;/ Numa-n lupte că sînt drepte,/ De la Dumnezeu înțelepte" [121]. De precizat și faptul că anumite texte înfățișează junele aducînd leul „De fala fraților" [122] sau „Tot în fala feteloru/ Și în cinstea părinților" [123]. Semnalăm de asemenea că dialogul premergător luptei dintre june și leu, dialog bogat în stereotipii comune basmului și baladei, pare a sugera incidental ideea unei demonstrații eroice. Junele de pildă mărturisește leului: „Călile nu le-am zmintit-o,/ Murgu nu mi-a bolunzit-o,/ Ci-am venit să ne luptăm,/ Să ne-alegem de viteji" [124]. În sprijinul unei atari interpretări vin și textele care prezintă lupta cu leul ca o sarcină asumată de june la porunca unui împărat și în vederea unei recunoașteri sau recompense crăiești : „Poruncit-a împăratul,/ Cine-n lume s-a d-aflare/ S-aducă pe leu legat,/ Leu legat nevătămat" [125] sau „Împărat ție ți-a dare/ Din cetate-a treia parte/ Și din țară jumătate"[126]. Desprinse de contextul tipului 1 și interpretate ca atare, toate aceste conotații pot conduce la concluzia unei confruntări eroice „exprimînd un ideal de viață eroică prin excelență : încercarea vitejiei personale în ea însăși și pentru ea însăși" [127]. Dar, chiar dacă ar exista temeiuri suficiente pentru a adera la acest punct de vedere, ideea unui conflict „fără rădăcini în contingent" [128] ni se pare greu de susținut. Brăiloiu a demonstrat în mod strălucit că, „dans la société rurale archaïque, ni poésie, ni musique, ni aucun art ne prétend à l'autonomie. L'artistique y adhère au social, sa source et sa raison" [129]. Nici măcar basmul — în pofida autonomiei sale față de rit și a desemantizării nucleului său mitologic — nu este lipsit de „rădăcini istorice" [130].

---

[119] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 90, nr. 83, Lejnic — Hunedoara.

[120] A. Fochi, *op. cit.*, p. 102.

[121] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 176, nr. 185, Petreni — Hunedoara.

[122] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 142, nr. 141, Ponor — Hunedoara.

[123] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 176, nr. 185, Ponor — Hunedoara.

[124] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 175, nr. 185, Petreni — Hunedoara.

[125] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 139, LVIII, „Tara Hațegului".

[126] Al. Viciu, *ibidem*, p. 140, nr. LVIII, „Țara Hațegului".

[127] A. Fochi, *op. cit.*, p. 102.

[128] *Ibidem*, p. 104.

[129] Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine* (*La Mioriza*), în *Problèmes d'ethnomusicologie*, Préface Gilbert Rouget, Genève, Minkoff-Reprint, 1973, p. 47.

[130] Parafrazare a titlului lucrării lui V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, prefața de Nicolae Roșianu, București, Ed. Univers, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

Admiţînd că lupta cu leul ar reprezenta o performanţă a eroismului, ne putem întreba cărui tip de societate îi corespunde acest model eroic şi ce justifică evaluarea victoriei junelui ca o faptă demnă de toată lauda. Ca să găsim un răspuns vom lua în consideraţie toate conotaţiile colindelor 4, încercînd a străpunge învelişul retoric al acestui tip. Un loc comun al variantelor 4 este somnolenţa leului, junele surprinzîndu-şi totdeauna adversarul „adormit sub un spin înflorit". Contextul unor variante ar putea pleda pentru interpretarea acestei formule ca un artificiu retoric menit a evidenţia respectarea de către june a codului onoarei vitejeşti: „Zace leul adormitu/ Sub un spine d-înfloritu,/ June trase să-l săgete:/ Săgeta-l-oi săgetare?/ Săgeta-l-oi d-adormitu?/ S-o ţinea d-înceluitu" [131]. Constatăm însă că numeroase alte variante nu mai pomenesc de scrupule cavalereşti, ci prezintă somnolenţa leului ca o marcă distinctivă a acestui personaj în vădit contrast cu rolul activ al junelui. Iscodit de mamă în momentul pregătitor al expediţiei, junele îi răspunde: N-am eu gîndu de hoţie,/ Nici gîndu de pribegie,/ Fără eu m-am d-oblicit/ În vîrşoru munţilor,/ La crucile brazilor/ Este-un leu adurmit,/ Adurmit nepomenit./ Duce-m-oi, aduce-l-oi" [132].

Dirijîndu-ne atenţia asupra variantelor care plasează lupta cu leul pe coordonatele basmului, putem observa că fapta junelui pare a depăşi semnificaţia de acţiune întreprinsă în beneficiul sau la porunca unui împărat: „Şi mi-aduce leu legat,/ Leu legat şi-ncurelat,/ Pîngă murg împăivănat./ Duce cinste la-mpărat,/ De fala curtenilor,/ De mila sătenilor" [133]. „De mila sătenilor" să fie oare un adaos fortuit introdus de dragul rimei, o încercare naivă de a lega lupta cu leul de adresanţii concreţi ai colindatului, sau această referinţă, recurentă [134] dealtfel, are implicaţii mai adînci? În cazul ultimei alternative, rămîne inexplicită ideea unei relaţii între captura leului şi o binefacere adusă sătenilor. Pentru că, spre deosebire de personajele leonine din miturile sau folclorul unor popoare care au posedat o noţiune concretă asupra animalului, leul colindei românești nu se manifestă ca un carnivor. Nu putem deci interpreta victoria repurtată de june ca o salvare a comunităţii săteşti de o fiară puternică şi feroce care ar primejdui vieţile oamenilor sau ar devora turmele. Totuşi, şi în colindă, leul posedă atributul nocivităţii şi este înfăţişat ca locuitor al naturii sălbatice. Dar pentru a desluşi poziţia celor doi protagonişti şi pricina adversităţii lor să examinăm sensurile pe care le denotă textul colindei, nu însă înainte de a fi făcut abstracţie de cunoştinţele noastre cuprinzătoare în domeniul zoologiei şi de a ne fi eliberat de sub jugul clişeului leului ca rege al animalelor, clişeu alogen în tradiţia populară românească. Putem constata că, deşi plasat totdeauna în inima naturii sălbatice, „la codru naltu" [135], „ 'N vîrşii munţilor" [136], „Prin codrii p-un' n-o umblatu" [137], leul tipului 4 îşi asumă prerogative care exclud identifi-

[131] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 90, nr. 83, Lejnic — Hunedoara.
[132] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 b, Riu de Mori — Hunedoara.
[133] *Ibidem*, nr. 1 e, Săvîrşin — Arad.
[134] A.I.C.E.D., fg. 6842 a, Valea Lupului-Haţeg, culeg. I. Cocişiu, 1938; S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 28, nr. 24, Săvîrşin — Arad.
[135] A.I.C.E.D., mg. 70 b, Cerişor — Hunedoara, culeg. E. Comişel, 1952.
[136] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 a, Nucşoara-Sălaşu de Sus — Hunedoara.
[137] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 52, nr. 47, Ilteu — Arad.

https://biblioteca-digitala.ro

carea sa cu o specie animală. Cînd junele ajunge în preajma leului, acesta încearcă să se prevaleze de o anumită autoritate: „Ce rînd june de-ăsta rînd/ De la mine ți-ai venit,/ Că la mine n-o venit/ Om mirean de pe pămînt!" [138] sau „Hai le lele, voinicele,/ Pecatile-s de-ale tăle/ Te-au adus pe locuri rele/ Să-mi tăvăli finațele,/ Să-mi tulburi îzvoarele" [139]. După cum am putut constata, junele nu se lasă impresionat de investitura pe care și-o arogă adversarul său. Leul captiv este adus de către june „Pin finață pînă-n brață/ Și pin grînă pînă-n brînă" [140], „Cam de-alungul drumului/ Și de-a largul cîmpului" [141], „Jos la sace mi-l tună" [142]. Dacă leul aparține înălțimilor aride sau codrului de nepătruns, junele se recomandă ca un reprezentant al zonei cultivate, al ținuturilor joase propice semănăturilor și așezărilor sătești.

Dar ce justifică osteneala unei expediții împotriva unui adversar situat la distanță și într-o zonă greu accesibilă? Numeroase variante oferă drept motivație tulbure a acțiunii întreprinse de june nocivitatea leului: „Taci tu, maică,/ Taci tu, dragă,/ Că tu nu știi ce știu eu:/ Știu un leu, un cîine rău,/ Și mă duc ca să-l aduc" [143]. Explicația — discretă sub raportul specificării actelor negative ale leului — este desigur nesatisfăcătoare. Adevăratul răspuns îl dau variantele care ne informează — de obicei prin intermediul mamei — că, în absența junelui, leul „Jos în vie s-a băgat,/ N-o mîncat, pe ce-o prădat" [144], „Rupsă viță de rodiță,/ Rupsă gardu-nstrășinat,/ Tomna-n vie s-o băgat,/ Ci-o foz bun tot o mîncat,/ Și-o fos' slab tot o călcat" [145]. Expediția junelui capătă deci înțelesul de acțiune pedepsitoare îndreptată împotriva unui dușman al semănăturilor. Devin limpezi și păgubirile pe care leul tipului 3 le adăuga raptului sorei. Recunoaștem în leu un membru al familiei animalelor stricătoare. La noi, ca și în sfera altor culturi tradiționale, motivul animalelor stricătoare are o obîrșie agrară [146]. Asemenea personajelor zoomorfe din clasele B și C, leul este un exponent al riturilor de sorginte vînătorească. La sacralitatea zonei inițiatice se referă leul atunci cînd pomenește junelui de păcate sau de neviolarea domeniilor sale de către mireni, deci de către profani [147]. Spre deosebire însă de personajele zoomorfe din clasele B și C, personaje a căror sacralitate sau prerogative erau recunoscute de către vînători, leul nu mai dispune nici de prestigiu și nici de autoritate, el a devenit în ochii junelui un personaj demn de dispreț, un personaj somnolent și negativ care trebuie combătut. Perspectiva din care junele abordează leul dă în vileag aderența sa la mentalitatea cultivatorilor. Leul tipului 4 și 3 se prezintă ca un personaj somnolent pentru că din punctul de vedere al cultivatorilor vînătorii sînt leneși; ei nu își obțin hrana în procesul muncii

---

[138] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 141, nr. LIX, Clopotiva-Hațeg — Hunedoara.
[139] A.I.C.E.D., fg. 6842 a, Valea Lupului-Hațeg — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1938.
[140] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 f, Păucinești — Hunedoara.
[141] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 53, nr. 47, Ilteu — Arad.
[142] A.I.C.E.D., mg. 70 b, Cerișor — Hunedoara, culeg. E. Comișel, 1952.
[143] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 116, nr. 107, Brîznic — Hunedoara; v. *ibidem*, p. 133, nr. 127, Orăștie — Hunedoara; Al. Viciu, *op. cit.*, p. 141 (var.), Clopotiva-Hațeg — Hunedoara.
[144] D. Drăgoi, *op. cit.*, p. 142, nr. 141, Ponor — Hunedoara.
[145] A.I.C.E.D., mg. 303 1, Goleș — Hunedoara, culeg. O. Bîrlea, 1955.
[146] V.V.I. Propp, *op. cit.*, p. 197—198.
[147] Cu privire la sacralitatea zonei în care este localizat leul, v. observațiile lui M. Pop în *Obiceiuri tradiționale românești*, *op. cit.*, p. 51 și în *The Colinda with the Lion*, *op. cit.*, p. 563.

https://biblioteca-digitala.ro

și prin intermediul unor mutații dirijate de om, ci o smulg naturii de-a gata, chiar dacă prin iscusință. Transgresînd hotarul care separă natura sălbatică de natura cultivată și aducînd prejudicii semănăturilor, exponenții riturilor inițiatice capătă înțelesul de agenți ai dezordinii și de inamici ai unui sistem a cărui existență se bizuie pe muncă și pe roadele acesteia. În pofida atributelor sale vînătorești, junele din tipurile 4 și 3 a abandonat orice legătură cu îndeletnicirea vînătorii; el a devenit în mod manifest un exponent al intereselor agricultorilor. Conflictul june-leu din tipurile 4 și 3 exprimă așadar opoziția orînduirii agrare față de rămășițele societății și riturilor vînătorești. Spre această opoziție fundamentală converg antonimele care conotează leul și junele (munte-șes, sus-jos, sacru-profan, somnolent-activ, rău-bun), antonime asupra cărora Mihai Pop [148] a atras atenția.

Dar să examinăm raportul de forțe dintre personajele tipului 4. Elogiul faptei junelui ca și dificultățile luptei, dificultăți relevate de numeroase variante, sugerează definirea leului ca un personaj învestit cu o putere neobișnuită. Nu numai că unele variante elimină peripețiile luptei, dar constatăm că, asemenea omologului său din tipul 3, leul tipului 4 aduce prejudicii tînărului doar în absența acestuia. Dacă în tipul 2 ciobanul avea nevoie de arme pentru a izbuti să-și înfrîngă adversarul, în tipul 4 leul este învins cu mîinile goale. Impresia de forță a leului pe care o degajă contextul unor variante se datorează efectelor de retorică, foarte numeroase în tipul 4. Că a devenit un personaj slab, o dovedește și faptul că leul însuși cere uneori junelui să-l lege sau să-i aplice zgarda [149]. Captura leului și umilirea sa prin legare [150] marchează deplina victorie a societății agrare asupra resturilor formațiunilor vînătorești și a riturilor practicate de acestea.

Revenind la relațiile instaurate de tipurile cu amprentă pastorală, constatăm că acestea denotă un studiu vădit anterior tipurilor 4 și 3. Nu întîmplător tipul 1 include vestigii de matriarhat. Acest tip păstrează amintirea unei etape vechi cînd vînătorii dețineau încă prioritatea față de formațiunile crescătorilor de animale aflați abia la începuturile dezvoltării lor. Trecerea de la o orînduire la alta nu este marcată printr-un hotar tăios — ea are caracterul unui proces [151]. Pe măsură ce societatea crescătorilor de animale dobîndește ascendent, ea împinge vînătorii spre zonele mai puțin ospitaliere, spre munte și codru. Cu timpul, și aceste zone, în care resturile formațiunilor vînătorești se retrăseseră, încep să fie rîvnite de către ciobanii dornici a defrișa pădurile și a le preface în finațe pentru

---

[148] M. Pop, *The Colinda with the Lion*, *ibidem*, p. 562—563.

[149] Sarmații și sciții foloseau, ca mijloc de captură a dușmanilor și animalelor, curele din piele terminate cu un laț (o variantă a lassoului), v. J. Aymard, *op. cit.*, p. 466. Poate că la acest tip de captură se referă versurile colindei care pomenesc de azvîrlirea sau punerea zgărzii în cap — niciodată de legarea zgărzii la gît. V. de exemplu „Zgarda-n cap, îl aruncară", S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 138, nr. 134, Vaca — Hunedoara, sau și mai explicit „Lațu-n cap că l-l țipară", Al. Viciu, *op. cit.*, p. 139, Soroștin-Seica Mică-Sibiu, v. și G. Breazul, *Colinde*, *op. cit.*, p. 172, nr. 108.

[150] Există și variante (v. de ex. A.I.C.E.D., fg. 1803 a, Peștenița — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1933 sau Al. Viciu, *op. cit.*, p. 140—141, nr. LIX, Clopotiva-Hațeg — Hunedoara) în care leul izbutește să scape convingînd junele să slăbească din curele. După opinia noastră, nu este vorba de o fluctuație a raporturilor dintre cei doi protagoniști, ci de o restructurare a vechiului final, survenită într-o etapă cînd semnificația legării se pierduse.

[151] V. Angelo Brelich, *Prolégomènes*, în *Histoire des religions*, *op. cit.*, vol. I, p. 45—46.

https://biblioteca-digitala.ro

turme. Această situație conflictuală — ale cărei ecouri stăruie și în unele litigii consemnate de documentele noastre [152] — stă la baza disputei dintre cioban și leu din tipul 2.

În lumina acestor considerații lupta cu leul pierde caracterul unei demonstrații gratuite a eroismului. Junele din tipurile 4, 3, 2 se conformează unui model eroic, nu însă unui model abstract. Dacă din punctul de vedere al unei societăți vînătorești excelența tînărului se vădea în postura vînătorului desăvîrșit și în obedienta la prescripțiile rituale, din punctul de vedere al crescătorilor de animale și al agricultorilor excelența tînărului se evidențiază în ipostaza de combatant al forțelor adverse progresului social și în rolul de promotor al extinderii și apărării terenului de pășunat și al semănăturilor.

Dar tipul 4, prin încheierea sa, exprimă mai mult decît un act de represiune al relațiilor și sistemului cultural proprii vînătorilor. Captura leului și aducerea sa „Tot pin grîne/ Pînă-n brîne" reprezintă una din soluțiile — poate cea mai înaltă — pe care societatea agrară a adoptat-o față de formațiunile și riturile vînătorești. Pentru că leului nu i se aplică pedeapsa capitală ca altor personaje silvestre, nimicite de către reprezentanții societății agrare prin foc, devorate [153] sau decapitate. Spre deosebire de ceilalți exponenți ai riturilor și miturilor vînătorești care rămîn în pădure unde se manifestă ca forțe dușmănoase sau uneori ca auxiliari ai omului [154], leul este capturat cu mîinile goale — deci fără a i se produce vreo vătămare — și adus în lumea satului. Dintr-o perspectivă diacronică putem deci considera tipul 4 ca un antiritual și în același timp ca un mit al integrării, produs al unei mentalități superioare, care promovează non-violența și valorificarea tuturor energiilor sociale.

Mitul însă izvorăște din contingent, îl implică, dar îl depășește prin polivalența sa semantică și prin aptitudinea reinterpretării sale succesive. Din aceste motive putem considera perspectiva diacronică și cea sincronică drept complementare. Încercînd să deslușim semnificația socialistorică a luptei cu leul, nu am pierdut din vedere faptul că, în timp, prin obliterarea sursei motivului și precizarea datelor privitoare la configurația animalului, leul a devenit simbolul forțelor sălbatice ale naturii. Privită din acest unghi, concluzia lui Mihai Pop care consideră captura leului „the way in which cultural forces are created from the forces of nature" [155] își păstrează valabilitatea.

---

[152] Munții erau în trecut posesiuni de sine stătătoare. Documentele noastre vechi consemnează litigii privitoare la dreptul de stăpînire sau folosință a unor munți și pășuni. V. de exemplu pricinile din anii 1402, 1499, 1505 consemnate de Ioan Mihályi de Apșa, *Istoria comitatului Maramureș*, tomul I, *Diplóme maramureșene din secolul XIV și XV*, Sziget, tip. Mayer și Berger, 1900, p. 628, 629, nota 2.

[153] Ne referim la arderea și mîncarea Fetei Pădurii de către Omul Nopții din legendele analizate de Const. Eretescu (*Fata Pădurii și Omul Nopții — monografia unor ființe mitologice*, comunicare expusă la I.C.E.D., 1978); avem de asemenea în vedere retezarea capetelor zmeului, curentă în basme.

[154] Omul Nopții fiind un suporter al intereselor ciobanilor (v. C. Eretescu, *op. cit.*), alte personaje silvestre, ciuta și cerbul, se manifestă uneori ca sprijinitori ai sporului semănăturilor, v. de exemplu Al. Viciu, *op. cit.*, p. 116, nr. XII, Brad — Hunedoara.

[155] M. Pop, *The Colinda with the Lion*, *op. cit.*, p. 564.

https://biblioteca-digitala.ro

★

Demersul analizei motivului leului ilumineazã un fascicul de probleme legate de metodologia cercetării culturii populare şi de procesele inerente acesteia.

Ca şi în lingvistică, unde etimologiile se stabilesc frecvent pe baza formelor cunoscute doar unor enclave, şi în folclor tipurile regresive oferă adeseori cheia sensului şi originii unor motive devenite obscure.

Abundenţa retoricii, care după cum am putut constata constituie simptomul restructurării unor motive în procesul evoluţiei lor, ne poate atrage pe o pistă falsă. Se impune deci a examina cu prudenţă efectele de retorică şi a le înlătura ca pe un paravan al sensului, ori de cîte ori analiza contextului demonstrează caracterul lor factice sau derutant.

Referindu-ne la context, atingem unul din principiile fundamentale al analizei culturii orale. Pentru că în această sferă semnificaţia fiecărui segment se întregeşte şi determină în relaţia de omologie sau opoziţie stabilită prin confruntarea unui număr mare de variante.

Macrocontextul pe baza căruia am încercat să analizăm motivul leului ne-a oferit prilejul de a urmări cîteva din mişcările şi tendinţele culturii orale, permiţîndu-ne incidental şi anumite aprecieri privitoare la ordinea succesiunii în timp [156] a unor categorii de texte. Am putut astfel înregistra un dublu proces : pe de o parte, distanţarea progresivă de matricea iniţiatică redusă în cele din urmă la o cochilie goală (clasa D) pregătită a deveni suportul unei alegorii şi, pe de altă parte, o mişcare contrarie care vădeşte nu numai declinul riturilor pubertăţii (clasa D), dar şi o reacţie de respingere a acestora. Din matricea riturilor pubertăţii, colinda leului păstrează doar unele elemente de recuzită vînătorească şi relaţia dintre statutul de tînăr şi asumarea unei sarcini dificile. Modelul colindei leului se constituie însă prin răsturnarea relaţiilor şi rolurilor prescrise de riturile pubertăţii. Nu putem deci atribui global colindei, ca şi altor specii ceremoniale, un caracter imuabil şi apartenenţa la acelaşi strat cultural. Unele categorii ale colindei (tipurile 2, 3, 4) exprimă opoziţia crescătorilor de animale şi a agricultorilor faţă de bunurile culturale moştenite de la vînători, în timp ce altele perpetuează teme din preistorie. S-au menţinut însă vii cu deosebire acele teme vechi care prin calitatea lor narativă (clasa A) sau prin aptitudinea lor la mutaţii în sfera fantasticului (tipul 1 şi majoritatea tipurilor incluse claselor B şi C) sau a retoricii (clasa D) au putut fi puse de acord cu schimbările survenite în mentalitatea populară. Susţinute de puterea de remanenţă a tradiţiei orale şi de sacralitatea conferită în trecut ceremonialelor, au răzbătut pînă în zilele noastre şi unele teme-vestigiu inapte de adaptări la coordonate socio-culturale noi (de exemplu, tipul *Cel uncheş bătrîn* sau tipul 2 al colindei leului). Incongruenţa acestor tipuri cu sensurile asumate de colindă în procesul evoluţiei sale le-a împins în repertoriul pasiv al genului, unde agonizează sub forma unor variante obscure, parţial dezagregate. Forţa de remanenţă a tradiţiei orale nu poate, doar prin propriile ei resurse, împrumuta viaţă mesajelor

[156] Desigur nu poate fi vorba de o datare, stabilirea unei cronologii exacte fiind foarte rar posibilă în sfera tradiţiilor orale.

https://biblioteca-digitala.ro

încifrate care se refuză reinterpretărilor. Aceste mesaje regresează și treptat dispar din circuitul oralității.

Iată-ne, așadar, cofruntați cu nevoia de adecuare și înnoire manifestă în procesul transmisiei, circulației și devenirii unor motive populare.

LE MOTIF DU LION DANS LE CONTEXTE DES « COLINDE » DE CHASSEURS

Résumé

Pour déterminer la signification du motif du lion, motif connu dans la tradition roumaine essentiellement sous la forme de «colinde» (Noëls) l'auteur prend comme terme de référence la catégorie des «colindes» dites de chasseurs.

Après avoir attiré l'attention sur certaines analogies entre men societies et le statut et les prérogatives des agents de la «colinda» (groupe cérémonial de jeunes garçons pubères, associé aux masques et bénéficiant d'impunité pendant la durée des fêtes de Noël et du Nouvel An), on passe à l'analyse des textes axés sur la relation entre un agresseur virtuel (un jeune célibataire dans la posture du chasseur) et un animal (dans l'hypostase de victime présumée du jeune homme). On constate que ce n'est pas le cadre concret de la chasse, mais les séquences des rites de la puberté qui jettent une lumière sur la signification de ces textes. Par rapport à la distance et à la position adoptée par la «colinda» vis-à-vis de la matrice initiaque, on distingue quatre classes de textes, une attention particulière étant accordée aux classes B et C. Les rencontres avec un animal ambigu qui interdit au chasseur le meurtre (classe B) ou offre à celui-ci, en guise de compensation, une fiancée (clases C), sont interprétées comme une réplique désémentisée des confrontations avec des masques, pratiquées dans le scénario de l'initiation des pubères. On apprécie que les textes C portent l'empreinte de certaines mutations survenues dans la structure sociale et reflètent le déclin des rites de la puberté. Les héros de la classe C — représentés comme des chasseurs, mais en même temps comme des propriétaires de vignobles et des défenseurs des arbres fruitiers — manifestent leur animosité face aux personnages zoomorphes qui portent préjudice aux semailles. Aux animaux de la classe C on ne reconnaît plus (comme dans la classe B) une autorité d'ordre sacré ; elles remplissent uniquement la fonction de patrons des mariages.

Le motif du lion est déterminé sur la base des indications fournies par quatre types de textes et en le confrontant avec les relations instaurées par la catégorie des «colinde» de chasseurs. Tout comme dans cette catégorie, le personnage humain des textes avec lion a d'habitude le statut de jeune célibataire et possède certains attributs tenant à la sphère de la chasse. Le conflit jeune homme-lion ne confront plus un chasseur et une victime virtuelle de celui-ci, mais bien deux adversaires qui luttent corps à corps (types 3 et 4). Tout comme les animaux de la classe B, le lion s'arroge une autorité d'ordre sacré ; non seulement il ne bénéficie plus aux yeux du jeune homme de ce prestige sacré mais il a perdu aussi le rôle

https://biblioteca-digitala.ro

de patron des mariages (classe C). Il est devenu un personnage négatif : un enleveur des jeunes filles (type 1 et 3), un maître abusif de la nature sauvage (type 2, 3, 4), un ennemi des bergers auxquels il interdit l'accès à la montagne (type 2) et le plus souvent un dévastateur de la zone cultivée (type 4, le plus riche en variantes).

En dépit de certains éléments tenant aux accessoires de la chasse, le jeune de la «colinda» du lion a abandonné tout lien avec cette occupation ; il est d'une façon manifeste, un représentant des intérêts des bergers (type 1 et 2) et des agriculteurs (type 3 et 4). Le conflict jeune homme-lion exprime donc l'opposition des éleveurs de bétail et des agriculteurs face aux formations de chasse et aux rites pratiqués par ceux-là. Vers cette opposition fondamentale convergent tous les antonymes connotant le lion et le jeune homme : montagne-plaine, sacré-profane, somnolent-actif.

Mais le type 4, par ses conclusions exprime plus qu'un acte de répression des relations et du système culturel propres aux chasseurs. Le ligotage du lion et l'action de l'emmener au village représente une des solutions — peut-être la plus élevée —, que la société agraire a adopté vis-à-vis des formations et des rites des chasseurs, ressentis comme une entrave au progrès social. Contrairement aux autres personnages sylvestres, anéantis, torturés ou bannis, le lion est capturé les mains vides — donc sans blessure — et emmené dans le monde du village. A la lumière des données fournies par l'analyse du texte, le type 4 de la «colinda» du lion acquiert le sens d'anti-rituel et de mythe de l'intégration, produit d'une mentalité» supérieure qui tend à promouvoir la non-violence et la valorisation de toutes les énergies sociales.

Partant de la perspective de l'analyse du motif du lion sur la base d'un macro-contexte, on débat toute une série d'aspects liés aux processus propres à la culture populaire et à la méthodologie des recherches sur ces processus.

https://biblioteca-digitala.ro

Doamnei Ducuța Georgescu și maes
Florin Georgescu, cu respect și admira
pentru munca plină de dăruire pe c
lesfășurată în cercetare și la catedră, p
alesele calități sufletești. Ulpiu Vla
6 iunie

BIOBIBLIOGRAFIE CONSTANTIN BRĂILOIU

ULPIU VLAD

În biobibliografia de față încercăm să prezentăm multiplele laturi ale activității lui Constantin Brăiloiu, savant de renume mondial, etnomuzicolog, muzicolog, compozitor, sociolog muzical, pedagog, personalitate de înaltă cultură, caracterizată prin dinamism creator, forță inovatoare și capacitate organizatorică. Despre el, Béla Bartók spunea că este „cel mai remarcabil cunoscător al folclorului românesc și unul din cei mai buni folcloriști ai Europei".

Dat fiind aria largă a preocupărilor vieții lui Constantin Brăiloiu, este deosebit de dificil să o prezinți succint și în același timp cuprinzător, ceea ce autorul subliniază că nu a putut-o face. Preocupat ca lucrarea să răspundă pe de o parte acestor două obiective, iar pe de altă parte să furnizeze elemente de cunoaștere celor interesați de ansamblul activității lui Constantin Brăiloiu, fie numai de unele domenii ale acesteia, autorul a conceput lucrarea pe capitole. Se redau astfel succesiv și cronologic funcțiile, activitățile culturale și inițiativele instituționalizate în organisme muzicale românești și internaționale ale lui Constantin Brăiloiu, creația sa originală de etnomuzicolog și muzicolog, fundamentată pe multiple și variate cercetări științifice, activitatea sa ca profesor-pedagog, de militant neobosit pentru promovarea muzicii românești, a creației artistice naționale în general și a celei muzicale în special, a cunoașterii și răspîndirii acestor valori în țară și străinătate.

În întocmirea prezentului material am consultat numeroase studii și fișe documentare aflate la bibliotecile Academiei R.S.R., a Institutului de cercetări etnologice și dialectologice și a Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Între sursele folosite doresc să menționez în mod deosebit lucrările elaborate de Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Lucilia Georgescu și André Schaeffner.

Remarca făcută mai sus, referitoare la posibilitatea de a cuprinde numai parțial activitățile lui Constantin Brăiloiu, este valabilă în aceeași măsură și pentru capitolul Bibliografie cu care se încheie lucrarea.

Prezentul material vrea să fie în principal un modest și respectuos omagiu adus personalității lui Constantin Brăiloiu la împlinirea a 50 de ani de la înființarea Arhivei de folklore a Societății compozitorilor români.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 89—104, București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul ar avea o mare satisfacție morală dacă lucrarea s-ar dovedi în același timp nu numai oportună, dar și de folos atît specialiștilor, cît și publicului iubitor al artei muzicale.

I. *Date biografice, funcții și activități culturale, inițiator și organizator de instituții muzicale românești și internaționale*

13 august 1893 — Se naște în orașul București. Este fiul lui Niculaie Brăiloiu, de profesie jurist, și al Mariei, născută Lahovary [1].

1901—1907 — Primele studii muzicale la București [2].

1907—1909 — Continuă studiile muzicale la Viena [3], unde l-a avut coleg pe Clemens Krauss [4].

1909—1912 — Studiază la Vevey [5] și la Lausanne (Institut Thélin), unde îl cunoaște pe Ernest Ansermet. Din anul 1910 [6] se cimentează între ei o profundă și durabilă prietenie.

1912—1914 — Studiază la Paris, unde îl cunoaște pe Maurice Ravel, cu André Gedalge (compoziție). Are colegi pe Arthur Honegger și Darius Milhaud [7].

1918 — Împreună cu Ernest Ansermet înființează Societatea independentă a compozitorilor de muzică din Geneva [8].

1920 — Inițiator și organizator al Societății compozitorilor români (împreună cu G. Enescu, D. Kiriac, I. Nonna Otescu, M. Jora etc). Din anul 1926 a îndeplinit funcția de secretar general al Societății compozitorilor români [9].

1925 — Institute premiul pentru stimularea colecționării de muzică populară [10]. Decernări ulterioare în anii 1928, 1930.

1927 — Membru la Société française de musicologie [11].

1928 — Întemeiază *Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români* [12] (al cărei conducător a fost pînă în anul 1943).

1929 — Membru în Consiliul de administrație al Operei din București [13].

— Cavaler al ordinului național francez al Legiunii de Onoare [14].

1932 — Membru al Comisiei pentru Arhiva fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor [15].

— Membru al Comisiei pentru premiul muzical „Robert Cremer" [16].

1934 — Consilier al Fundației culturale regale „Principele Carol" [17].

— Membru în Consiliul de administrație al Operei din Cluj [18].

---

[1] Emilia Comișel, *Prefață* la Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, București, Editura muzicală, 1967, p. 8.

[2] Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, București, Editura muzicală, 1970, p. 75.

[3] Vezi nota 2.

[4] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 457.

[5] Vezi nota 2.

[6] André Schaeffner, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în „Revue de Musicologie", vol. 93 (1959), p. 3.

[7] Vezi nota 6.

[8] Emilia Comișel, *Un deschizător de drumuri: Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", t. 28 (1978), nr. 5, p. 16.

[9] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 4.

[10] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 459.

[11] Viorel Cosma, *lucr. cit.*, p. 76.

[12] Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al „Arhivei de folklore a Societății compozitorilor români"*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 490.

[13] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 461.

[14] Vezi nota 11.

[15] Vezi nota 13.

[16] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 461.

[17] *Ibidem*.

[18] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

1937 — Membru în Comitetul de lectură al Operei din Cluj [19].
1940 — Consilier tehnic în Ministerul Propagandei Naţionale [20].
— Membru al Consiliului de administraţie al Casei compozitorilor, pictorilor şi sculptorilor de pe lîngă Ministerul Muncii [21].
1941 — Membru al Comisiei pentru controlul imprimării sunetelor [22].
1942 — Vicepreşedinte al Consiliului de administraţie al Casei compozitorilor, pictorilor şi sculptorilor de pe lîngă Ministerul Muncii [23].
1943 — Consilier tehnic diurnist pe lîngă Legaţia României din Berna, între anii 1943—1946 [24].
1944 — Organizează la Geneva Les Archives internationales de musique populaire, al căror director este între anii 1944—1958 [25].
1945 — Membru corespondent al Academiei Române, secţia literară [26].
1948 — Lector, conferenţiar, la Centre national de la recherche scientifique (Paris) [27].
— Desfăşoară activitate la Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris) [28].
— Lucrează la Institut de musicologie de l'Université de Paris [29].
1954 — Fondator al cercului internaţional de studii etnomuzicologice „Les colloques de Wégimont" [30].
20 decembrie 1958 — Încetează din viaţă, în urma unei congestii cerebrale, la Geneva [31].

II. *Culegeri de folclor şi valorificarea acestora; activitatea desfăşurată în cadrul Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români şi al Arhivelor internaţionale de muzică populară*

1927 — *Treizeci cîntece populare alese din culegerile premiate sau menţionate cu prilejul concursului instituit de Soc. Comp. Rom. în anul 1925*, Bucureşti, Ed. Soc. Comp. Rom., 1927, 45 p. Prefaţă de C. Brăiloiu datată 1926.

1928 — Ia fiinţă din iniţiativa şi îşi desfăşoară activitatea sub conducerea lui Constantin Brăiloiu „Arhiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români". În perioada 1928—1943 desfăşoară cercetări în 289 sate şi face înregistrări pe 2621 cilindri (5595 melodii), întocmeşte fişe de fonogramă, de text, de informaţii şi informatori. 381 melodii au fost înregistrate pe 196 cilindri în colaborare cu T. Alexandru, H. Brauner, C. Bugeanu, P. Carp, Gh. Ciobanu, I. Cocişiu, E. Comişel, I. Nicola, C. Palade, A. Stoia etc. S-au imprimat de asemenea sub conducerea lui Constantin Brăiloiu 1784 melodii pe 851 feţe disc [32]. Casa Pathé (Paris) a copiat pe discuri 32 melodii [33]. Numărul total al melodiilor înregistrate de Brăiloiu este de 7 760 [34].

---

[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem.*
[21] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 462.
[22] Emilia Comişel, *Constantin Brăiloiu, noţiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 292.
[23] Vezi nota 21.
[24] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 5.
[25] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 464.
[26] Vezi nota 22.
[27] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 465.
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*
[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem.*
[32] Lucilia Georgescu, *lucr. cit.*, p. 494 şi 496.
[33] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, Bucureşti, 1970, p. 176.
[34] Lucilia Georgescu, *lucr. cit.*, p. 497.

https://biblioteca-digitala.ro

— Participă la o campanie monografico-sociologică organizată de prof. D. Gusti în satul Fundu Moldovei [35] împreună cu M. Pop, H.H. Stahl etc.

1929 — Campanie în satul Drăguș (județul Brașov) [36] împreună cu H. Brauner, M. Pop, M. Socor, A. Stoia etc.

1930 — Culegere în Runcu (județul Gorj) [37].

1931 — *Colinde și cîntece de Stea.* Culegere îngrijită de Constantin Brăiloiu, București, Publicațiile Academiei de muzică religioasă a Sfintei Patriarhii Ortodoxe Române, I, Impr. Oltenia, 1931, 45 p.

— Prefață de C. Brăiloiu, care a cules 5 melodii din cele 64 cîte cuprinde lucrarea.

1932 — *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina.* Culegere îngrijită de C. Brăiloiu, București, Publicațiile Arhivei de Folklore, IV, Ed. Soc. Comp. Rom., 1932, 153 p.

1933 — Pe baza înregistrărilor Arhivei de Folklore sau cu sprijinul acesteia, pînă în anul 1946 au intrat în fonotecă la Musée d'Ethnographie sau la Musée de l'Homme următoarele discuri: *Muzică populară românească* — 7 discuri, *Editions particulière de musique roumaine* — 3 discuri și *Musique des ukrainiens roumanophones* — 13 discuri [38].

1934 — Culegere de folclor la Ciorogîrla (Ilfov) cu un grup de studenți ai Conservatorului [39].

1936 — *„Ale mortului" din Gorj*, București, Ed. Soc. Comp. Rom., Publicațiile Arhivei de Folklore, VII, 1936, 14 p., idem *Chants du Mort*, recueillis par C. Brăiloiu, traduits du roumain par I. Voronca et J. Lassaigne, în „Mesures", 15 oct. 1939, p. 85—93. Pe versurile culese de C. Brăiloiu, Jean Absil a scris cantata în 4 părți pentru cvartet vocal și orchestră *Les Chants du Mort.*

1938 — *Bocete din Oaș*, extras din „Grai și suflet", 7, rev. Institutului de filologie și folklor, București, Soc. Comp. Rom., 1938, 90 p. + 17 pl. (transcrierile muzicale în colaborare cu Paula Carp).

1941 — *Societatea Compozitorilor Român. Antologia sonoră a muzicii populare românești. I. Țara Oașului (Satu Mare). Album îngrijit de Constantin Brăiloiu* (5 discuri, 12 piese) [40].

— Editarea unor mape de discuri (în colaborare cu Ministerul Propagandei Naționale) pentru posturile de radio din străinătate [41]: 1) *30' Rumanische Volkstanze, Danze popolari romene, Dances populaires roumaines, Rumanien popular dances*, I (3 discuri, text explicativ în limbile română, franceză, engleză, germană și italiană). 2) Același titlu, II (fără text explicativ). 3) *15' Noces paysannes roumaines en Transylvanie. Rumanien peasant wedding in Transylvania* (2 discuri fără text explicativ). Imprimările fuseseră folosite de C. Brăiloiu în cadrul conferinței radiofonice „Nunta în Someș", din 7 octombrie 1940.

1944 — *Poezitle soldatului Vasile I. Tomuț din războiul 1914—1918*, București, Imprimeria centrală, Ed. Soc. Comp. Rom., Publicațiile Arhivei de Folklore, XIII, 1944, 80 p.

— Fondează la Geneva (26 iunie) Arhivele internaționale de folclor muzical.

1948 — Sub direcția lui Constantin Brăiloiu în perioada 1948—1949 Arhivele internaționale de folclor muzical au editat *Editions des Archives Internationales de Musique Populaire* (19 discuri) [42].

---

[35] Henri H. Stahl, *Constantin Brăiloiu și sociologia vieții muzicale*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 39.

[36] Henri H. Stahl, *lucr. cit.*, p. 40.

[37] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 468.

[38] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 18—20.

[39] Cornelliu Mereș, *Pasiunea de folclorist a prof. Constantin Brăiloiu — Evocare*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 256.

[40] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 179.

[41] Vezi nota 40.

[42] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 20—22.

https://biblioteca-digitala.ro

1950 — *Musique populaire roumaine*, album editat de Département d'ethnologie musicale du Musée de l'Homme, Paris (4 discuri, 8 piese și o notă explicativă de 4 pagini). Înregistrările au fost făcute de C. Brăiloiu (5 piese) și T. Alexandru (3 piese)[43].

1951 — În perioada 1951—1956 îngrijește editarea: *Collection universelle de musique populaire enregistrée* (8 albume, fiecare cu notiță explicativă, 40 de discuri, 6 cu înregistrări făcute de C. Brăiloiu, dintre care 2 în colaborare). Editarea s-a făcut sub patronajul Archives Internationales de Musique Populaire (Musée d'Ethnographie de la Ville de Genève). Colecția cuprinde muzică din Africa, America de Nord, Asia și Europa (35 popoare și populații). Discurile nr. 4 (România), 8 (Serbia, în colaborare cu Laufer), 12 (Irlanda, în colaborare cu G. Nataletti), 17 (România), 24 (ucrainieni românofoni), 38 (macedoromâni), cuprind înregistrări făcute de C. Brăiloiu[44].

1952 — Culegere de folclor în Spania, Asturia, sub auspiciile U.N.E.S.C.O.[45].

1955 — Culegere de folclor la românii din Banatul iugoslav[46].

1978 — *Folclor din Dobrogea*, București, Ed. Minerva, 1978. Culegere de Constantin Brăiloiu, Emilia Comișel și Tatiana Gălușcă-Cîrșmariu. Îngrijitori de ediție E. Comișel și T. Gălușcă-Cîrșmariu.

III. *Studii de etnomuzicologie, muzicologie, sociologie muzicală. Activități desfășurate în cadrul unor reuniuni internaționale*

1930 — *La musique populaire roumaine*, în „La Revue musicale", iunie 1930, p. 554—557[47].

— Comunicarea științifică *Chant populaire et musique religieuse*, Paris, Sorbona, Cercul muzical universitar (4 februarie)[48].

1931 — *Societatea compozitorilor români. Arhiva de folklore*, în „Boabe de grîu", t. 2(1931), nr. 4, p. 204—219 și extras cu titlul *Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, București, Ed. Soc. Comp. Rom., 1931, 18 p. Tradus în limba franceză *Esquisse d'une méthode de Folklore musical. Les Archives de la Société des Compositeurs roumains*, în „Revue de musicologie", t. 15 (1931), nr. 40, p. 233—267, și în extras, 35 p. Fragmente din această lucrare au fost republicate sub titlul *Plan pentru cercetarea vieții muzicale*, în *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, București, Institutul de științe sociale al României, 1940, p. 311—323[49].

— *Societatea compozitorilor români. 1920—1930*, București, Soc. Comp. Rom., Imprimeria „Bucovina", [1931], 95 p. Lucrare apărută cu prilejul împlinirii a 10 ani de existență a Societății Compozitorilor Români.

— O comunicare științifică, cu titlul *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, a susținut la Paris, Societatea franceză de muzicologie (la 19 III 1931).

1932 — *Despre bocetul de la Drăguș (jud. Făgăraș), Note sur la plainte funèbre du village de Drăguș (district de Făgăraș, Roumanie)*, București, Imprimeria Națională, 1932, 88 p. + 19 pl. Extras din „Arhiva pentru știința și reforma socială", an. 10 (1932), nr. 1—4.

---

[43] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 180.

[44] Vezi nota 43.

[45] Emilia Comișel, *Constantin Brăiloiu, noțiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 299.

[46] Vezi nota 45.

[47] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 9. Cu excepția studiilor lui Constantin Brăiloiu tipărite după 1959 și a celor în limba română, majoritatea lucrărilor citate în acest capitol sînt cf. André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 9—14.

[48] Comunicările științifice susținute de Constantin Brăiloiu la congrese și conferințe internaționale sînt cf. André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 15—17.

[49] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 469.

https://biblioteca-digitala.ro

— *D.G. Kirlac artistul*, în *D.G. Kirlac, 1866—1928*, Bucureşti, Tip. Bucovina, [1932], p. 8—9.

1934 — *Extrait du rapport de la Société des compositeurs roumains*, în *Musique et chansons populaires*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, p. 230—234.

1935 — *Patru muzicanţi francezi: Fauré, Duparc, Debussy, Ravel*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1935, 37 p. + 1 pl.

1936 — *Vicleiul din Tîrgu Jiu* (în colaborare cu H.H. Stahl), în „Sociologie românească", t. 1 (1936), nr. 12 şi în extras, Bucureşti, Tiparul universitar, 1936, 36 p., 2 pl.

— Comunicare ştiinţifică la I-ul Congres internaţional de educaţie muzicală de la Praga (4—9 IV). Rezumatul publicat în volumul *L'Education musicale trait d'union entre les peuples. Rapports et discours sur l'éducation musicale dans les divers pays*, Praga, Orbis, 1937, p. 118—120[50].

1937 — *La doina roumaine*, comunicare ştiinţifică, Paris, Societatea franceză de muzicologie (29 VI).

1938 — *Techniques des enregistrements sonores*, în *Travaux du I^er Congres international de folklore*, Tours, Imprimerie Arrault, 1938, p. 286—287; idem, în „Muzica", t. 18 (1968), nr. 8, p. 20—21. Textul conferinţei cu acelaşi titlu susţinute la Paris la 27 VIII 1937.

— *Nunta la Feleag*, Bucureşti, Ed. Soc. Comp. Rom., Publicaţiile Arhivei de Folklore, X, 1938, 11 p.

1939 — *Străinii despre muzica noastră. Dl. Ludwig Schmidts în „Die Musik"*, în „Revista Fundaţiilor", 1939, nr. 1, şi în extras 12 p.

— *La mort*, în colaborare cu H.H. Stahl, în *Nerej. Un village d'une région archaïque. Monographie sociologique dirigée par H.H. Stahl, II. Les manifestations spirituelles*, Bucarest, Institut de sciences sociales de Roumanie, 1939, p. 273—314[51].

1940 — *La musique populaire roumaine*, în „Revue musicale", No. Spécial, La musique dans les pays latins, febr-mart. 1940, p. 146—153 şi în extras (8 p.); idem, în *Frumosul românesc în concepţia şi viziunea poporului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977, p. 372—380.

— *Obiceiuri de la înmormîntare*. (În colaborare cu H.H. Stahl), în *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, Institutul de ştiinţe sociale al României, 1940, p. 327—336[52].

1941 — *Nunta în Someş*, Bucureşti, Imprimeriile „Frăţia Românească", Soc. Comp. Rom., Publicaţiile Arhivei de Folklore, XII, 1941, 18 p. (Textul unei conferinţe radio din 7 oct. 1940).

1943 — *A román népzene*, în *Mélanges offerts à Zoltán Kodály à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Budapest, Société ethnographique hongroise, 1943, p. 300—307 (rezumat în limba germană, p. 306—307).

— Comunicare ştiinţifică *Icoanele româneşti pe sticlă*, Fribourg (Elveţia), Universitate (14 XII). Conferinţa a fost repetată la Berna (20 XII 1943), Lausanne (27 I 1944), Geneva (15 II 1947).

— Comunicare ştiinţifică *Rites funéraires en Roumanie*, Geneva, Muzeul de etnografie (18 XII).

1944 — Comunicare ştiinţifică *La musique populaire roumaine*, Lausanne, Conservator (4 II). Conferinţă repetată la Geneva (10 III 1945).

1945 — *Les Archives internationales de musique populaire*, în „Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève", martie 1945.

— Comunicarea ştiinţifică *Utilité des musées de la parole*, Geneva, Muzeul de etnografie (23 VI).

— *La Musique des paysans roumains*, Bâle, Universitate, Seminarul de muzicologie, 4 lecţii (27—30 VI).

1946 — *Les Archives internationales de musique populaire*, în „Archives suisses d'anthropologie générale", t. 12 (1946) şi în extras, Ed. Albert Kundig, 1947.

---

[50] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 463.
[51] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 471.
[52] Vezi nota 51.

https://biblioteca-digitala.ro

— *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Genève, Imprimerie Kundig, 1946, 13 p. Apărut în traducere românească în volumul *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, București, Ed. Eminescu, 1977, p. 187—195.
— *Les écoles nationales*, în *Les musiciens célèbres*, Paris, Ed. Mazenod, 1946, p. 197—201 ; idem, în *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, II, Encyclopédie de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1963, p. 661—672.
— *Les disques roumains des Archives internationales de musique populaire*, în „Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève", t. 3 (1946), nr. 1 și 2, p. 3.
— Comunicarea științifică *Les rites funéraires roumains (à propos d'une ballade célèbre)*, Paris, Musée de l'Homme, (26 VI).
— Comunicarea științifică *Le „giusto-parlando" et le système rythmique de la musique populaire roumaine*, Paris, Societatea franceză de muzicologie (28 VI). Repetată la Lausanne (27 V 1947).

1947
— Comunicarea științifică *Béla Bartók folkloriste*, Paris, în cadrul Comisiei internaționale a artelor și tradițiilor populare, a III-a sesiune (1—5 X).
— Comunicarea științifică *Les Noëls en Roumanie*, Geneva, Muzeul de etnografie (20 XII).

1948
— *Le giusto syllabique bichrone (Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine)*, în „Polyphonie", 2-ème Cahier (1948), Richard Masse, p. 26—57 ; revizuit și reprodus *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, în „Anuario musical" del Instituto español de musicologia del C.S.I.C., t. 7 (1952), p. 117—158; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Ed. muzicală, 1967, p. 175—234.
— Comunicarea științifică *La légende roumaine de la Mort*, Neuchâtel, Muzeul de etnografie (12 II).
— Comunicarea științifică *Claude Debussy (coup d'œil hystorique)*, Geneva, Universitate (27 II, publicată postum).
— Participă la *Rencontres Internationales de Genève*, Geneva (4 IX).
— Comunicarea științifică *La musique populaire dans l'enseignement musical*, Bâle, I-ul Congres internațional de muzică populară (17 IX).

1949
— *Le folklore musical*, în *Musica aeterna*, Zürich, Ed. Max S. Metz, 1949, p. 211—232 ; idem, în *Encyclopédie de la musique*, vol. 2, Paris, Ed. Fasquelle, 1959, p. 88—113 și în extras ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Ed. muzicală, 1969, p. 19—130. (Apărută în 1948 în ediție germană [53].)
— *À propos du jodel*, în *Kongress-Bericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel, Bärenreiter, 1949, p. 69—71. Susținută la Bâle la 2/VII. 1949. (Al IV-lea congres al Societății internaționale de muzicologie.)
— Comunicarea științifică *Thèmes poétiques de Noëls roumains*, Veneția, Al II-lea congres internațional de muzică populară (11 X).

1950
— Comunicarea științifică *Essai d'un résumé sonore: musique populaire roumaine*, Paris, Societatea franceză de muzicologie (10 III).
— Comunicarea științifică *La musique du paysan roumain*, Geneva, Muzeul de etnografie (30 XI).

1951
— *Le rythme aksak*, în „Revue de musicologie", dec. 1951, p. 71—108 ; idem, în extras, Abbeville, Imprimerie F. Paillard, 1952, 42 p. ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 235—279. O comunicare științifică cu titlul *Le rithme „boiteux"* a susținut la Paris, Societatea franceză de muzicologie, în 28 VI 1951.
— Participă la Allgemeiner volkskundlicher Kongress, Jugenheim (28—31 III).
— Comunicare științifică *Musique du monde*, Geneva, Muzeul de etnografie (2 VI). Conferință repetată la 16 II 1952.

---

[53] Emilia Comișel, *lucr. cit.*, p. 297.

https://biblioteca-digitala.ro

1952 — Comunicarea științifică *Un antologia folklorica mondiale*, Roma, Academia națională „Santa Cecilia" (22 IV).
— Participă la Congresul internațional de folclor, Palma de Majorque (22—29 VI).

1953 — În perioada 1953—1958 lucrează intens pentru editarea colecției postume Bartók, *Béla Bartók. Rumanien Folk Music*, The Hague, Martinus Nijhoff, Vol. I, *Instrumental Melodies*, 1967; vol. II, *Vocal melodies*, 1967; vol. III, *Texts*, 1967; vol. IV, *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, 1975; vol. V, *Maramureș County*, 1975.
— *Sur une mélodie russe*, în *Musique russe*, vol. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 329—391; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 305—399.
— Comunicare științifică *À propos d'une anthologie universelle de musique populaire*, Paris, Muzeul Guimet (21 II).
— Comunicare științifică *La musique populaire de la France*, Alianța franceză, Haga (23 II).
— Comunicare științifică *Voyage musical aux Asturies*, Asociația spaniolă-americană de la Haga (26 II). Susținută și la Muzeul de etnografie din Geneva (7 XI).
— Comunicare științifică *Volksmusik auf dem Balkan*, Köln, Institutul de muzicologie al Universității (29 V).

1954 — *La rythmique enfantine. Notions liminaires*, în „Les Colloques de Wégimont", I (Premier colloque), 1954, p. 64—96; în extras Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 1—37; în traducere românească în *Studii de muzicologie*, București, I, 1965, p. 63—97, traducere de E. Comișel; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 119—171.
— *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra occidentales*, (Université radiophonique internationale; Paris, 13 martie 1954), în „Domaine musical", nr. 1, 1er semestre, 1954, p. 94—101; idem, în „Revue des études roumaines", t. 2 (1954); idem, în „Muzica", t. 15 (1965), nr. 10, p. 24—26; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 225—236.
— *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines", t. 2 (1954), p. 7—74; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 15—118.
— Participă la Congresul internațional de muzică mediteraneană, Palermo (26—30 VI).
— Comunicare științifică *Sur la rythmique enfantine*, Wégimont — Iez-Liège, I-ul Colocviu internațional de etnologie muzicală (25 IX).

1955 — *Un problème de tonalité. (La métabole pentatonique)*, în *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales, offerts à Paul-Marie Masson*, vol. I, Paris, Richard-Masse, 1955, p. 63—75; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 281—303.
— Comunicare științifică *La métabole pentatonique*, Paris, Societatea franceză de muzicologie (27 VI).

1956 — *Pentatonisme chez Debussy*, în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, Budapest, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956, p. 385—426; ediția a II-a, 1957, p. 375—416; ediția a III-a în traducere engleză, 1959, p. 377—417; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 401—454.

1957 — *Béla Bartók*. Text explicativ la un disc Béla Bartók, 1957, Club français du disque.
— Comunicare științifică *Ethnomusicologie, méthodes d'analyse*, Paris, Musée de l'Homme (2,9 și 16 V).
— Comunicare științifică *Création collective dans l'art populaire*, Paris, Colegiul filozofic (22 V).
— Comunicare științifică *Le chant populaire: généralités*, Paris, I-ul Congres internațional de muzică evreiască (7 XI).
— Comunicare științifică *La tonalité archaïque (pentatonisme et pré-pentatonisme)*, Bruxelles, Institutul de înalte studii al Belgiei (18 XI).

1958 — *L'Ethnomusicologie, II. Etude interne*, în *Précis de musicologie*. Ouvrage collectif publié sous la direction de Jacques Chailley, Paris, Presses

https://biblioteca-digitala.ro

universitaires de France, 1958, p. 41—52; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 167—185.

— *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, în *Bericht über den siebenten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*, Köln, 1958; Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London-New York, 1959, p. 17—29; idem, în „Muzica", t. 17 (1967), nr. 1, p. 10—16; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 131—165. Comunicarea ştiinţifică a susţinut-o în 23 VI 1958.

— Comunicare ştiinţifică *Réflections sur deux types mélodiques*, Wégimont—lez-Liège, al III-lea Colocviu internaţional de etnomuzicologie (10 IX).

— Comunicare ştiinţifică *Analyse des systèmes rythmiques en usage*, Paris, U.N.E.S.C.O., Consiliul internaţional al muzicii (28 X).

1959 — *Réflexions sur la création musicale collective*, în „Diogène", ianuarie—martie 1959, nr. 25, p. 83—93; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 205—223.

1960 — *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş (Roumanie), 1929—1932*, Paris, 1960, 164 p.

— *La vie antérieure*, în *Histoire de la Musique*, I (sous la direction de Roland-Manuel), Encyclopédie de la Pléiade, 1960, Paris, Librairie Gallimard, p. 118—127; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 187— 203.

1962 — *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy*, în „Revue de musicologie", vol. 98, iulie—decembrie 1962. Constantin Brăiloiu a susţinut o comunicare avînd aceeaşi problematică în 1938, la Bucureşti, Institutul francez[54].

1973 — *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et prefacés par Gilbert Rouget, Genève, Minkoff, 1973, XVIII + 466 p.

— Constantin Brăiloiu a mai participat la Reuniunea de experţi organizată de Comisia internaţională a artelor şi tradiţiilor populare (C.I.A.P.), la Consiliul internaţional al muzicii (Paris 1948 şi 1950, Geneva 1948 şi 1949, Friburgen-Brisgau 1953)[55]. A susţinut numeroase conferinţe la posturile de radio din ţară, Austria, Cehoslovacia, Elveţia, Franţa, Germania etc[56].

IV. *Activitate de compozitor şi de elaborator a unor ediţii critice*

1911 — *Carillon des abeilles*, piese pentru copii, pian, Lausanne, Ed. Foetisch frères, 1911[57].

— *Trois danses*, pian, Lausanne, Ed. Foetisch frères, 1913.

— *5 Rondes à danser au soleil*, pian, Paris, Ed. Grus, 1913.

1912 — *Trois Poèmes arabes*, voce, pian, vioară, violoncel, Paris, Ed. Mathot, 1913.

1913 — *Amours d'Acis le berger*, cinci piese pentru pian, Paris, Ed. Mathot, 1915.

1914 — *Cinq romances*, voce şi pian, rămase în manuscris.

1915 — *Cinci cîntece de leagăn pentru voce înaltă şi evintel de coarde*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei, [1939].

1916 — *Deux petits poèmes de Jean Moréas*, voce şi pian, Geneva, Ed. Henn, 1919.

1926 — *Patru cîntece populare româneşti armonizate pentru voce şi pian*, Bucureşti, Ed. Soc. Comp. Rom., 1927, 5 p.; şi în *Cîntece populare armonizate pentru voce şi pian*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1968, p. 25—27.

1928 — G. Fira, *Nunta în jud. Vîlcea*, cu raport-prefaţă de Constantin Brăiloiu, Bucureşti, Ed. Acad. Rom., Din viaţa poporului român, 27, 1928, 53 p.

1929 — D.G. Kiriac, *Nouă cîntece populare româneşti armonizate pentru voce şi pian*, Bucureşti, Soc. Comp. Rom., 1929, 14 p.

---

[54] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 461.
[55] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 17.
[56] Emilia Comişel, *lucr. cit.*, p. 290.
[57] Lucrările compuse între anii 1911—1916 sînt cf. André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 26—27.

https://biblioteca-digitala.ro

— C. Rădulescu-Codin, *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii-Muscelului*, București, Ed. Acad. Rom., Din viața poporului român, 39, 1929, 127 p. + 5 pl.

1930 — D.G. Kiriac, *Cîntece și coruri școlare pentru toate treptele învățămîntului*, București, Socec, 1930, 179 p.

— *Șapte cîntece populare*, armonizate pentru voce și pian, București, Ed. Soc. Comp. Rom., 1934; și în *Cîntece populare armonizate pentru voce și pian*, București, Ed. muzicală, 1968, p. 10—11.

1931 — D.G. Kiriac, *Cîntece și coruri pentru copii cu acompaniament de pian*, București, Soc. Comp. Rom., [1931], 47 p.

1933 — *Spitalul amorului*, melodii populare culese de Anton Pann, transcrise din notație psaltică de Ioan Chirescu, armonizate pentru voce și pian, București, Ed. Soc. Comp. Rom., 1933; și în *Cîntece populare armonizate pentru voce și pian*, București, Ed. muzicală, 1968, p. 20—21.

1935 — Al. Vlahuță, *Scrisori către D.G. Kiriac*, București, Ed. Soc. Comp-Rom., 1935, 30 p.

— D.G. Kiriac, *Colinde și cîntece de Crăciun*, București, [1935], 16 p.

1936 — Gh. Cucu, *200 Colinde populare culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924—1927*, București, Ed. Soc. Comp. Rom., Publicațiile Arhivei de Folklore, 6, 1936, 248 p. + Erata.

1942 — *Cîntec de nuntă*, armonizat pentru cor, București, Ed. Soc. Comp. Rom., 1943.

1944 — D.G. Kiriac, *Liturghia psaltică*, pentru cor mixt, București, Ed. Soc. Comp. Rom., [1944].

V. *Critic muzical, colaborator la dicționare, autor de prefețe, recenzii, studii privind pictura și literatura, traduceri; personalități culturale cu care a întreținut relații*

1911 — A colaborat la periodicele: „Tribune de Lausanne" (6 articole), „La Vie Musicale" (5 articole), „Schweizerische Musikzeitung" (Zürich, 1 articol) [58].

1912 — A colaborat la periodicele: „La Vie Musicale" (trei articole), „Le Monde Musical" (1 articol), „Schweizerische Musikzeitung" (Zürich, 1 articol), „Musikpaedagogische Zeitung" (Zürich, 1 articol).

1913 — A scris o cronică muzicală în „Feuille d'Avis de Lausanne" (1 articol).

1914 — A colaborat la periodicul „La Politique" (București, 6 articole).

1915 — A colaborat la periodicul „La Politique" (București, 10 articole).

1917 — A colaborat la periodicul „Tribune de Lausanne" (1 articol).

1918 — A colaborat la periodicele: „Tribune de Lausanne" (23 articole), „Feuille d'Avis de Lausanne" (1 articol), „Gazette de Laussanne" (1 articol), „Gazette des Etrangers" (1 articol).

1919 — A colaborat la periodicele: „Tribune de Lausanne" (23 articole), „L'Indépendence Roumaine" (București, 1 articol), „Muzica" (1 articol).

1920 — A colaborat la periodicele: „Izbînda" (2 articole), „Muzica" (1 articol).

1921 — A colaborat la periodicul „Dimineața" (9 articole).

1922 — A colaborat la periodicele: „Dimineața" (10 articole), „Le Progrès" (București, 4 articole), „Luptătorul" (3 articole), „Adevărul" (2 articole), „Argus" (1 articol).

1923 — A colaborat la periodicele: „L'Orient" (București, 5 articole), „Le Progrès" (București, 1 articol), „La Politique" (București, 1 articol), „Adevărul" (1 articol).

1924 — A colaborat la periodicele „L'Orient" (București, 7 articole) și „Universul" (2 articole).

---

[58] Activitatea de critic muzical prezentată în acest capitol este în întregime cf. Constantin Brăiloiu, *Opere*, III, îngrijitor de ediție Emilia Comișel. În legătură cu acest domeniu de activitate, vezi și Viorel Cosma, *Constantin Brăiloiu — critic muzical*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 225—236.

https://biblioteca-digitala.ro

— Colaborează la *Dictionary of modern music and musicians* de Eagle-field-Hull, Londra și Toronto, Dent, 1924. (Preluat de Alfred Einstein în limba germană, *Das neue Musiklexikon*, Berlin, Max Hesse, 1926) [59].

— Societatea Compozitorilor Români organizează o stagiune de muzică românească [60].

— Începuturile prieteniei cu Béla Bartók [61].

1925 — A colaborat la periodicele : „Le Progrès" (București, 7 articole), „Cuvîntul" (1 articol), „Revista vremii" (1 articol), „Musikblätter den Anbruch" (Viena, 1 articol) și la „Muzica" (3 articole).

1926 — A colaborat la periodicul „Epoca" (4 articole), „Curentul" (1 articol).

1927 — A colaborat la periodicele : „Dimineața" (2 articole), „L'indépendence Roumaine" (București, 1 articol).

1928 — A colaborat la periodicele : „Dreptatea" (1 articol), „La Politique" (1 articol).

— Traduce și face dramatizare a basmului lui V.G. Solly *Aleador*, pentru opera lui Victor Gheorghiu [62].

1929 — A colaborat la periodicele : „Curentul" (17 articole), „Ultima oră" (3 articole), „Rampa" (1 articol), „Universul" (1 articol). „Fidac" (Paris, 1 articol), „De Muziek" (Amsterdam, 1 articol).

— Colaborează la *Das neue Musiklexikon* de Riemann-Einstein, Berlin, 1929 [63].

1930 — A colaborat la periodicele : „Gîndirea" (2 articole), „Universul" (1 articol) și la revista „Radio și Radiofonia" (6 articole).

— 5 aprilie, Soc. Comp. Rom. organizează un spectacol susținut de Floria Capsali cu școala sa de balet [64]. Prin acest spectacol „Societatea a încercat să definească condițiile unui dans artistic românesc, întemeiat pe tehnica coregrafică populară". C. Brăiloiu, *Opere*, vol. III, București, Editura muzicală, 1974, p. 347.

1931 — A colaborat la periodicele : „Adevărul" (1 articol)", Adevărul literar și artistic" (1 articol).

— Colaborează la *Zenei Lexicon* de Szabolcsi Bence și Tóth Aladár, Budapesta, Győzö Andor, 2, 1931 [65].

1933 — A colaborat la periodicul „Dimineața" (2 articole).

1934 — A colaborat la periodicele : „Adevărul" (1 articol), „Credința" (1 articol), „Cele trei Crișuri" (1 articol), „Analele culturale" (1 articol).

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Muzica populară și însemnătatea ei pentru compoziția modernă*, în „Rev. Fundațiilor", t. 1 (1934), nr. 6 [66].

1935 — Recenzia lucrării lui Béla Bartók *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, Universal Edition, 1935, 13 p., idem, în „Sociologie românească", III (1938), nr. 10—12, 13 p.

1936 — Colaborează la periodicul „Universul" (2 articole).

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 4, p. 6—14.

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Muzica populară românească*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 5, p. 8—22.

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Muzica populară românească*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 6, p. 21—24 (traducerea articolului apărut în *Zenei Lexicon*, Budapesta, 1931).

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Muzica populară maghiară și cea românească*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 9—10, p. 18—44.

---

[59] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 5.
[60] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 459.
[61] Vezi nota 60.
[62] Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, București, Editura muzicală, 1970, p. 78.
[63] Emilia Comișel, *lucr. cit.*, p. 297.
[64] Vezi nota 60.
[65] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 461.
[66] Traducerile făcute de Constantin Brăiloiu unor studii de Béla Bartók sînt cf. Emilia Comișel, *lucr. cit.*, p. 296.

https://biblioteca-digitala.ro

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Cercetări de folclor muzical în Ungaria*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 12, p. 18—19.

1937 — Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, București, Ed. Luceafărul, 1937, 55 p.

1938 — *Colindele d-lui G. Breazul*, în „Viața românească", 1938, nr. 8; și în extras, București, Impr. centrală, 1938, 16 p. Ca o ripostă la acest articol, G. Breazul publică *Colindele... Întîmpinare critică*, în *Culegeri de studii muzicale*, vol. IV, Craiova, [1940].

1939 — Colaborează la „Revista Fundațiilor" (1 articol) și la „Timpul" (1 articol).

1940 — Colaborează la „Timpul" (1 articol).

1941 — *Festival George Enescu, închinat maestrului cu prilejul împlinirii a 60 ani.* (Program. Text de Constantin Brăiloiu, copertă I. Steriade.)

1944 — Colaborează la „Tribune de Genève" (1 articol).

1945 — Colaborează la „Journal de Genève" (1 articol).

— *Leçons de musique*, în „Suisse contemporaine", nr. 1, ian. 1945, p. 42—45 [67].

— *Les Icônes paysannes roumaines peintes sous verre (L'École de Fagarach)*, în „Formes et couleurs", nr. 1, 1945, 10 p. [68].

1946 — Alocuțiunea *Béla Bartók folkloriste*, la a III-a sesiune plenară a Comisiei internaționale a artelor și tradițiilor populare, Paris, oct. 1946. Tipărită în „Schweizerische Musikzeitung", martie 1948, p. 92—94 [69].

1947 — Colaborează la „Journal de Genève" (1 articol).

1948 — Colaborează la „Journal de Genève" (1 articol).

— Prefață la *Si tous les enfants de la terre mêlaient leurs voix...* de Paul Arma, Paris, H. Lemoine et Larousse, 1948, p. 7—8 [70].

— Îngrijește lucrarea lui Béla Bartók *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire*. Traducere din limba maghiară de E. Lajti, Genève, impr. Kundig, 1948, 19 p. (Archives internationales de musique populaire) [71].

1949 — Colaborează la „La Nation Roumaine" (Paris, 1 articol).

1952 — Recenzia lucrării *Altrussiche Volklieder aus dem Pecoryland* de Elsa Mahler, în „Revue de Musicologie", dec. 1952, p. 147—148 [72].

1953 — *Rainer Maria Rilke*, în *Les écrivains célèbres*, vol. III, Paris, Mazenod, 1953, p. 192—195 [73].

1954 — Recenzie la *Beating the tupan in the Central Balkans* de Yury Arbatsky, în „Revue de Musicologie", dec. 1954, p. 160—161.

— Colaborează la *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1954 [74].

1955 — Recenzie la *Musikalische Völkerkunde* de Fritz Bose, în „Revue de Musicologie", iulie 1955, p. 86.

— Recenzie la *Musique populaire vocale de l'Ile de Batz* de Cl. Marcel-Dubois și M. Andral, în „Revue de Musicologie", iulie 1955, p. 102—103.

1956 — Recenzie la *Catalogue international de la musique folklorique enregistrée*, în „Revue de Musicologie", iulie 1956, p. 78—84.

— Recenzie la *Corpus musicae popularis hungaricae*, în „Revue de Musicologie", iulie 1956, p. 85.

— Recenzia lucrării *Pe urmele lui Béla Bartok în Hunedoara* de Emilia Comișel și M. Rodan-Kahane, în „Revue de Musicologie", iulie 1956, p. 85—86.

— Recenzie la *Recitativul epic al baladei* de Emilia Comișel, în „Revue de Musicologie", iulie 1956, p. 86—87.

---

[67] André Schaeffner,, *lucr. cit.*, p. 12.
[68] *Ibidem.*
[69] *Ibide* .
[70] *Ibide* .
[71] *Ibidem.*

[72] Recenziile prezentate în acest capitol sînt cf. Emilia Comișel, *Constantin Brăiloiu, noțiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 301.
[73] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 13.
[74] Viorel Cosma, *lucr. cit.*, p. 76.

https://biblioteca-digitala.ro

— Recenzie la *Musique populaire vocale de l'Ile de Batz* de Cl. Marcel-Dubois și M. Andral, în *Les Colloques de Wégimont*, Paris—Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 208—211.

1957 — Recenzia *Revista de folclor*, în „Revue de Musicologie", decembrie 1957, p. 234—237.

1958 — Recenzie la *Corpus di musiche popolari siciliane* de Alberto Favara, în „Revue de Musicologie", iulie 1958, p. 140—143.

1974 — *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. 1, București, 1974, p. 308—310.

A întreținut relații cu distinse personalități culturale, dintre care amintim pe G. Enescu, M. Andricu, Ernest Ansermet, Béla Bartók, C. Brâncuși, Jacques Chailley, Paul Collaer, S. Golestan, D. Lipatti, M. Mihalovici, Eugène Pittard etc.

VI. *Activități desfășurate ca profesor și pedagog*

1923 — Profesor (suplinitor) la Conservatorul din București, catedra „Istoria și estetica muzicală", unde predă istoria muzicii din anul 1923 [75].

1929 — Rector și profesor la Academia de muzică religioasă a Sfintei Patriarhii Române (pînă în anul 1935) [76].

1932 — Începînd din anul universitar 1932—1933 ține curs facultativ de folclor (pînă în anul 1941) [77].

1934 — Membru în Comisia pentru elaborarea programei analitice pentru muzică în învățămîntul secundar [78].

1935 — *Manual de muzică pentru clasa I-a a școalelor secundare*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1935, 177 p. [79].

1936 — *Manual de muzică pentru clasa a II-a a școalelor secundare*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1936—1937, 165 p. + 1 pl.

— *Abecedarul muzical*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1936, 165 p.

1937 — *Bocetul și „Hora lungă" în liceu*, în „Universul", 1 septembrie 1937; și în extras, 1937, 8 p.

— *Manual de muzică pentru clasa a III-a a școalelor secundare*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1937, 142 p.

1938 — *Manual de muzică pentru clasa a IV-a a școalelor secundare*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1938.

— *Manual de muzică pentru clasa I-a a școalelor comerciale*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1938.

— *Manual de muzică pentru clasa a II-a a școalelor comerciale*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, [1938], 89 p.

1939 — Ține conferințe la cursurile de perfecționare a cadrelor didactice din învățămîntul primar [80].

1941 — La direcția Conservatorului aflîndu-se Mihail Jora, în anul universitar 1941—1942, cursul de folclor devine obligatoriu (din facultativ) [81].

1942 — Prodirector al Conservatorului [82].

1943 — *Coruri și cîntece pentru tineretul școlar, extrașcolar și prelimilitar*, (în colaborare cu Vasile Popovici, redactori, lucrare în care are și cîteva piese proprii), București, Ed. Subsecretariatului de Stat al Educației Extrașcolare, 1943.

---

[75] Dan Smîntânescu, *Date noi privitoare la activitatea ca profesor la Conservatorul de muzică din București a lui Constantin Brăiloiu*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 240.

[76] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 463.

[77] Dan Smîntânescu, *lucr. cit.*, p. 242.

[78] Vezi nota 76.

[79] Manualele destinate școlilor secundare sînt cf. Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 463.

[80] Vezi nota 79.

[81] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 462. Vezi și Dan Smîntânescu, *lucr. cit.*, p. 242.

[82] Dan Smîntânescu, *lucr. cit.*, p. 242.

https://biblioteca-digitala.ro

— Președinte al Comisiei examenului de capacitate pentru profesorii de muzică [83].

A avut studenți pe T. Alexandru, C. Bugeanu, P. Carp, M. Chiriac, Gh. Ciobanu, I. Cocișiu, E. Comișel, Gh. Dumitrescu, I. Dumitrescu, C. Mereș, I. Nicola, C. Palade, A. Sotropa, A. Stoia etc.

VII. *Bibliografie Constantin Brăiloiu*

Alexandru, Tiberiu, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 457—479.

Alexandru, Tiberiu, *Constantin Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 173—181; idem, în „Muzica", t. 18 (1968), nr. 8, p. 16—19.

Alexandru, Tiberiu, *Sensuri și valori ale etnomuzicologiei românești*, în *Studii de muzicologie*, vol. VII, București, 1971, p, 79—89.

Alexandru, Tiberiu, *Contribuția lui Constantin Brăiloiu la valorificarea folclorului bihorean*, în *Zilele folclorului bihorean*, [Oradea], 1968, Comitetul de cultură și artă al jud. Bihor, p. 57—68. [Tipărit 1971.]

Andricu, Mihail G., *Cîteva amintiri. Evocare*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 137—138.

Bartók, Béla, *De ce și cum să culegem muzică populară?* în *Însemnări asupra cîntecului popular*. Cu o prefață de Zeno Vancea, București, E.S.P.L.A., 1956.

Bartók, Béla, *Scrisori* (I, II), București, Ed. Kriterion, 1976, 1977.

Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, The Hague, Martinus Nijhoff, vol. I, *Instrumental Melodies*, 1967; vol. II, *Vocal Melodies*, 1967; vol. III, *Texts*, 1967; vol. IV, *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, 1975; vol. V, *Maramureș County*, 1975.

Bîrlea, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, E.P.L., 1969, 325 p.

Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, București, Ed. enciclopedică română, 1974, 597 p.

Bratin, Jack, *Calendarul muzicii universale*, București, Editura muzicală, 1966, 199 p.

Brâncuși, Petre și Nicolaie Călinoiu, *Muzica în România socialistă*, București, Editura muzicală, 1973, 398 p.

Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, I, București, Editura muzicală, 1966, 558 p.; vol. II, 1970, 251 p.

Bugeanu, Constantin, *Ritmurile aksak și aplicațiile lor în arta dirijorală modernă*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 211—218.

Cazaban, Costin, *Constantin Brăiloiu*, în „Luceafărul", an. 16 (1973), nr. 32.

Chirescu, Ioan, D. *10 ani de la încetarea din viață a profesorului Constantin Brăiloiu — Amintiri*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 29—34.

Ciobanu, Gh., *Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 481 — 485; idem, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 161—165.

Comișel, Emilia, *Constantin Brăiloiu*, în „Contemporanul", dec. 1964, nr. 32.

Comișel, Emilia, *Constantin Brăiloiu, noțiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 227—302.

Comișel, Emilia, *Din corespondența lui Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", t. 15 (1965), nr. 11, p. 6.

Comișel, Emilia, *Aportul lui Constantin Brăiloiu la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 11 (1966), nr. 5—6, p. 505—518.

Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1967, 468 p.

Comișel, Emilia, *Contribuția etnomuzicologiei contemporane la definirea raportului dintre național și universal în muzica folclorică*, în *Național și universal în muzică*. Lucrările sesiunii științifice a cadrelor didactice, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1967, p. 69—74.

Comișel, Emilia, Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, Cuvînt înainte și prefață, București, Editura muzicală, 1967, 454 p.

Comișel, Emilia, *Constantin Brăiloiu — personalitate complexă a culturii muzicale din sec. XX*, în „Muzica", t. 18 (1968), nr. 12, p. 13—16.

[83] Corneliu Mereș, *lucr. cit.*, p. 258.

https://biblioteca-digitala.ro

COMIȘEL, EMILIA, CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere — Œuvres*, II, Traducere și prefață, București, Editura muzicală, 1969, 237 p.

COMIȘEL, EMILIA, *Constantin Brăiloiu — personalitate complexă a vieții muzicale din sec. XX*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 73—77.

COMIȘEL, EMILIA, CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, III, Îngrijitor de ediție, București, Editura muzicală, 1974, 383 p.

COMIȘEL, EMILIA, *Un deschizător de drumuri: Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", t. 23 (1978), nr. 5, p. 16—19.

CONSTANTINESCU, LILIANA, *Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", t. 19 (1969), nr. 7, p. 45—48.

COSMA, VIOREL, *Constantin Brăiloiu — critic muzical*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 227—231.

COSMA, VIOREL, *Muzicieni români. Compozitori și muzicologi. Lexicon*, București, Editura muzicală, 1970, p. 75—79.

DELAVRANCEA, CELLA, *Despre Constantin Brăiloiu. Evocare*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 131—132.

DINU, VASILE, *Constantin Brăiloiu: Concepție și metodă în cercetarea folclorului*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 87—92.

DRĂGOI, SABIN, *Constantin Brăiloiu (Omagiu)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 3 (1958), nr. 4, p. 147.

DRĂGOI, SABIN și TIBERIU ALEXANDRU, Prefață la vol. V al lucrării lui Béla Bartók *Rumanian Folk Music*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.

[DUMITRESCU, ION,] *25 ani de muzică românească*, București, Ed. Soc. comp. rom., 1945.

FIRCA, GH., *Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu*, în „S.C.I.A.", t. 12 (1965), nr. 2, p. 123—140; și în „Revue roumaine d'Histoire de l'Art", t. 2, Edit. Academiei R.S.R., p. 153—168.

GATTI, GUIDO și ALBERTO, BASSO, *La musica. Dizionario, I (A—K)*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1968.

GEORGESCU, FLORIN, *Valoarea contribuției științifice a lui Constantin Brăiloiu, raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 4, p. 299—308; idem, în *Cercetări de muzicologie*, vol. II, București, 1970, p. 193—201.

GEORGESCU (STĂNCULEANU), LUCILIA, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al „Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români"*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 487—501; idem, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 101—117, (apărut cu unele greșeli de tipar).

GHIRCOIAȘU, ROMEO, *Personalitatea lui Constantin Brăiloiu — în lumina unor scrisori inedite*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Cluj, 1966, p. 211—218.

HABENICHT, GOTTFRIED, *Evoluția metodei de cercetare a folclorului muzical*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 11 (1966), nr. 3, p. 235—238.

IVELA, A.L., *Dicționar muzical ilustrat*, București, Ed. Alcalay, [1927].

JORA, MIHAIL, *Anuarul pe 1941—1942*, București, Conservatorul regal de muzică și artă dramatică, 1943.

MEREȘ, CORNELIU, *Pasiunea de folclorist a prof. Constantin Brăiloiu. Evocare*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 253—258.

MOLDOVEANU-NESTOR, ELISABETA, *Constantin Brăiloiu și împrospătarea repertoriului vocal popular concertistic*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 14 (1969), nr. 2, p. 113—116; idem, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 121—123.

PĂUN, OCTAV, *Amintiri despre Constantin Brăiloiu. De vorbă cu folcloristă iugoslavă Milica Ilign*, în „Ramuri", an. 8 (1971), nr. 3, p. 24.

POP, MIHAI, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 1 (1956), nr. 1—2, p. 9—35.

POP, MIHAI, *Realizări și perspective în folcloristica românească*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 15 (1970), nr. 1, p. 3—9.

POP, MIHAI, *O faptă de început*, în „Îndrumătorul cultural", 1978, nr. 8, p. 4.

RĂDULESCU, NICOLAE, *Constantin Brăiloiu și cercetarea comparativă a folclorului muzical*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 503—516.

Riemann Musik-Lexicon, vol. I, Mainz, Ed. B. Schott, 1959.

SAVA, IOSIF, *Sabin Drăgoi ni-l prezintă pe Constantin Brăiloiu*, în „Tribuna", 10 oct. 1966.

SBÂRCEA, GEORGE, *Valorificarea operei lui C. Brăiloiu*, în „Inf. Bucureștiului", 1969, nr. 5062.

https://biblioteca-digitala.ro

SCHAEFFNER, ANDRÉ, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în „Revue de musicologie", 93, iulie 1959 și în extras, 27 p.

SEEGER, HORST, *Musiklexicon*, vol. I, Leipzig, V.E.B. Deutscher Verlag, 1966.

SMÂNTÂNESCU, DAN, *Date noi privitoare la activitatea ca profesor la Conservatorul de muzică din București, a lui Constantin Brăiloiu*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 239—246.

STAHL, HENRI H., *Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 11 (1966), nr. 3, p. 219—225.

STAHL, HENRI H., *Constantin Brăiloiu și sociologia vieții muzicale*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 39—43.

STIHI-BOOS, CONSTANTIN, recenzie la Claudie Marcel-Dubois, *L'ethnomusicologie, sa vocation et sa situation*, în „Revista de referate și recenzii", seria Istorie, Etnografie, vol. IV, 1967, nr. 3, p. 263—266.

STIHI-BOOS, CONSTANTIN, *Considerații asupra stadiului actual al etnomuzicologiei*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 4, p. 357—365.

STIHI-BOOS, CONSTANTIN, *Contributions de Constantin Brăiloiu (1893—1958) et de George Georgescu-Breazul (1887—1961) à l'étude des modes musicaux populaires*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art", Série Théatre, Musique, Cinéma, 10 (1973), nr. 1, p. 77—80.

STIHI-BOOS, CONSTANTIN, *Considerații asupra continuității gîndirii folclorice și etnomuzicologice a lui Constantin Brăiloiu*, (cu rezumat, în limba engleză), în S.C.I.A., Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, t. 23, (1976), nr. unic, p. 119—124.

SZABOLCSI, BENCE și TÓTH ALADÁR, *Zenei Lexicon*, vol. I, Budapesta, Zenemukiadó Vállalat, 1965.

THOMSON, OSCAR, *The International Encyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd Mead Company, 1958.

VANCEA, ZENO, *Legătura între creația noastră cultă și muzica populară, în lumina evoluției conceptului despre folclor*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 53—61.

VANCEA, ZENO, *Creația muzicală românească, Sec. XIX—XX.*, vol. I, București, Editura muzicală, 1968.

VARGA, OVIDIU, *Constantin Brăiloiu și specificitatea folclorului*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 143—150.

VICOL, ADRIAN și STANCA FOTINO, *Despre valorificarea moștenirii științifice a lui Constantin Brăiloiu*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 17 (1972), nr. 4, p. 329—340.

VRABIE, GH., *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, [București], Ed. pentru literatură, 1968, VIII + 445 p.

VRABIE, GH. *Folcloristica*, în *Istoria științelor în România*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1975, p. 111—184.

https://biblioteca-digitala.ro

RITUALE PASTORALE

TATIANA GĂLUȘCĂ-CÎRȘMARU

Preocupat de problemele specificului păstoritului, Constantin Brăiloiu viza o cercetare lămuritoare asupra sistemului de viață pastorală la ciobanii români și aromâni din Dobrogea.

Această cercetare ar fi urmărit să definească : structura și funcția păstoritului, sistemul de credințe și obiceiuri ale grupului profesional al păstorilor, desprinderea normelor și actelor de etică profesională ale păstorilor. Urmînd îndemnul marelui folclorist am întreprins, în anul 1940 și apoi în anul 1953, o cercetare folclorică la păstorii aromâni din Dobrogea și din Cîmpia Română [1].

Sub aspectul metodologiei observația directă de teren, culegerea informațiilor pe baza unui chestionar și mai ales reconstituirea unor rituale dispărute au facilitat configurarea specificului pastoral. Am cercetat următoarele categorii de informatori — păstori aromâni : pindeni, grămosteni și fîrșeroți, de toate vîrstele [2].

În cercetarea ritualelor pastorale la aromânii din Dobrogea și Cîmpia Română am avut în vedere pe de o parte relația păstor — turmă — natură, pe de altă parte relația păstor — obște — familie.

În articolul de față ne propunem să aducem în discuție cîteva elemente privind modul de organizare al păstorilor și al stînei, unele credințe despre păstori, unele credințe ale păstorilor privind principalele momente ale vieții : nașterea, nunta, moartea, probe profesionale și de inițiere la care erau supuși tinerii păstori, semnale și tabuuri cunoscute numai păstorilor, legile obștii create pentru evitarea conflictelor, rituale folosite în stînă etc. Menționăm că cele mai multe date și rituale prezentate sînt în

[1] Păstorii aromâni sosiți în aceste zone provin din Grecia, Iugoslavia, Albania, Bulgaria. Ei s-au stabilit în țară în jurul anilor 1918—1928.

[2] Aceștia sînt : *Caracoti* Gh., 72 a., Ostrov (j. Constanța), 1940, 1962 ; *Ciumană* C., 52 a., Medgidia (j. Constanța), 1945 ; *Ciumană* M., 40 a., Medgidia (j. Constanța), 1945 ; *Costicea* P., 65 a., Tunari (j. Ilfov), 1953 ; *Cutină* D., 41 a., Beidaud (j. Tulcea), 1940 ; *Docu* A., 68 a., Ivănești (j. Ilfov), 1954 ; *Nastu* N., 72 a., „6 Martie" (j. Tulcea), 1940 ; *Vașoti* V., 61 a., Constanța, 1940 ; *Vrană* Gh., 83 a., Mangalia (j. Constanța), 1940 ; *Vrană* Ș., 42 a., Mangalia (j. Constanța), 1942 ; *Vrană* T., 53 a., Mangalia (j. Constanța), 1940 ; *Zgumă* S., 74 a., Ostrov (j. Constanța), 1940 ; *Zisu* N., 54 a., Murfatlar (j. Constanța), 1940.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 105—110, București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

mare parte dispărute, ele constituind partea arhaică a fenomenului păstoritului; în cele mai multe cazuri au fost reconstituite, de noi, prin metoda experimentului.

★

Păstorii erau organizați în „fălcare"; o „falcă" însemna o parte dintr-un întreg. O „falcă" reprezenta o grupare profesională cu caracter economico-social, dar era bazată pe frăție și solidaritate. Șefii „fălcarelor" se numeau „capi de turme" sau „celnici". Într-o familie de păstori devenea păstor numai cel ce era ales de bătrîni și dovedea că are aptitudini pentru păstorit. Păcurarii „picurarii" erau „fîrtați". „Fîrtăția" se pecetluia sub jurămînt de ajutor reciproc pe drumuri de primejdie. Jurămîntul de „fîrtăție" se făcea pe pîine și sare în fața soarelui. Un moment important din viața păstorilor era și „iertarea" vinovaților, care se făcea numai de către bătrînii obștii; stingerea vendetei „căftarea a sîndzelui" (căutarea sîngelui) era de asemenea importantă pentru viața obștii.

Încheierea vendetei se făcea tot prin amestecul de sînge, prin frăția de cruce sau prin căsătorie. Familiile împricinate trebuia să jertfească oi și cîte un miel. Mielul trebuia să se taie în prag, tămîiat cu lemne în cruce. Trebuia să moară dintr-o dată. Sîngele care curgea simboliza sîngele care ar fi curs dacă s-ar fi continuat vendeta.

Turma „cupia" era formată din 600—700 oi, capre, catîri, cai. Turma avea ierarhia ei: conducătorul turmei era batalul „hîciu"; conducător putea fi și țapul sau oaia cea mai bătrînă, „moașa noatinilor" sau „nilioara de frunte", „care fuge înainte", iar lîngă „picuraru" se afla „mînarlu" — oaia cea mai dragă ciobanului. Toate acestea sînt oi „sfinte"; nu se taie. Oile și țapii care conduc turma poartă clopote și „chipri" (acioaie).

Turma se afla în stînă. Ridicarea stînei se făcea pe un loc sacru, pe locul ales de turmă cu o noapte înainte. În stînă trebuia să existe obiectele strămoșești: „tămbarea"[3] și „cîrligul"[4], care aduceau noroc stînei; la intrarea în stînă se îngropa un ban de la strămoși, iar sub talpa stînei trebuia să fie un șarpe care veghea asupra ei. Întotdeauna la temelia stînei se punea un os al unui om mort în luptă. Se jertfea un miel și se aprindea „focul viu".

Inițierea păstorului începea să se facă, mai întîi, în cadru familial. A doua zi de la naștere, mieii erau încredințați copiilor și cîteva nopți dormeau cu ei în pat în semn de o primă apropiere față de oi. Copilul era pus să treacă prin diferite probe grele: să aducă apă de la izvoare din scurgerea zăpezilor și să culeagă buruieni foarte greu de găsit. Copilul, de asemenea, trebuia să cunoască semnele cerului, pămîntului, arborilor, plantelor, animalelor; trebuia să cunoască stelele; asista la evenimente astrale importante: întîlnirea dintre soare și lună, o dată la 5 ani, întîlnirea dintre luceafărul de zi și de noapte, o dată pe an. Copiii erau învățați să nu se culce pînă nu apunea soarele, care era sfînt, „altfel se cutremurau

[3] Piesă de port, din țesătură de păr de capră.

[4] Bîtă, cu capătul de sus întors („cîrlibană"), pe care era cioplit un cap de balaur sau de șarpe.

https://biblioteca-digitala.ro

munții de mînie". Înainte de deschiderea stînii mergeau cu păstorii în pelerinaj la biserici, peșteri sau copaci, cu icoane, pe vîrfuri de munte. Muntele reprezenta altarul, urcușul, legătura cu cerul, cu infinitul. Copiii știau „graiul" muntelui după înfățișarea lui, care se schimba mereu. Cînd muntele se întunecă — plouă, cînd „arde" (strălucește) neaua pe munte, la soare — va fi mare bucurie. De la 10—15 ani băiatul intra în ucenicie pe lîngă părintele lui sau pe lîngă un bătrîn păstor. Mai întîi trebuia să treacă peste diferite încercări grele : să doarmă pe zăpadă, să rabde de foame și sete, să meargă pe drumuri lungi și obositoare prin vînt și ploaie ; i se aplica „bătaia rituală" pentru a putea suporta durerea fizică, mai tîrziu cînd va fi nevoie, fără să se vaite. Trebuia să învețe să stea în mijlocul turmei și să o pască ; trebuia să învețe „limba oilor" : să știe să îndemne oaia, să-i cînte, s-o cunoască după glas, să se înțeleagă cu ea. Pe pășune el trebuia să facă exerciții ca să pască turma ; să ferească oile de soare, de vînt, de fiare ; cunoștea apa bună, umbra bună. Treptat era pus să mulgă oile, să le tundă, să întoarcă două turme care se întîlnesc. Pe drumuri la iernatic, pe furtună și zăpadă, trebuia să ia inițiativa, să știe să se descurce în orice situație. Trebuia să aibă cunoștințe în domeniul matematicii, chirurgiei empirice, botanicii, trebuia să știe să ridice adăposturi rapide.

Tînărului cioban i se încredințau și căile de a stăpîni virtuțile : cumpătarea, stăpînirea de sine, chibzuința. Dar cel mai important lucru era să nu dispere niciodată, în cazul în care și-ar fi pierdut turma. El trebuia să și-o refacă, neapărat, prin muncă.

Inițierea ciobanului se făcea și pentru a fi bun luptător. El trebuia să învețe să apere satele, turmele, trecătorile. Exercițiile de curaj începeau la stînă. Lupta de apărare a păstorilor era în ceată organizată, la nevoie păstorul se apăra și singur. Un informator ne povestea că un păstor și-a apărat singur stîna, dînd ordine de atac din diferite direcții, în limba dușmanului, ca să simuleze prezența unei cete [5]. Era inițiat pentru a lupta cu dușmanul prin tactica „fora" [6], era învățat să călărească pentru a transmite repede o veste, să folosească brîul pentru a trece peste prăpăstii.

El trebuia să cunoască și semnalele de primejdie : lătratul cîinelui, bătaia a două pietre, focul aprins, diferite feluri de fluierat, o creangă ruptă, un grup de pietre pus la răscrucea unor drumuri.

În final, după ce învăța toate aceste lucruri, trebuia să depună și jurămîntul : „turma trebuie păstrată ca viața". Jurămîntul se făcea punînd mîna pe cîrligul străbun și înfigînd un cuțit în pămînt. Urma primirea turmei de către tînărul cioban. Primirea turmei se făcea așternînd în pragul țarcului („cutarului") brîul păstorului, presărat cu ierburi. Se arunca apoi un colac rupt în mai multe bucăți și se stropeau oile cu apă culeasă din roua din 23 aprilie sau din „căciub" [7]. Turma (cu excepția oilor sterpe) intra în stînă. În fruntea ei se afla batalul, care avea coarnele împodobite cu

---

[5] Vezi : *Vașoti* V., 61 a.

[6] Atac rapid, prin față.

[7] Butuc de jneapăn (cu rădăcină) care se ardea, în vatra stînei, în perioada sărbătorilor de iarnă, pînă la 6 ianuarie. Butucul era ars pentru a îndepărta duhurile rele, în perioada ce premergea fătatul oilor.

https://biblioteca-digitala.ro

verdeață și colaci. În județul Ilfov, la Periș, batalul intra în stînă cu un miel în circă sau odată cu oaia bătrînă „babana" sau „babalaca". Această oaie, care fătase cinci miei, simboliza cultul fertilității și abundenței.

În cadrul stînei, ritualele aveau loc în funcție de cele două mari cicluri ale păstoritului : văratic și iernatic [8].

Întîmpinarea fătatului în iarnă se făcea prin rituale diferite, prin care se urmărea să fie înfrînte duhurile rele : toată familia ciobanului bea „apă sfințită de foc" [9]. Oile fătau pe rînd în locuri neatinse. Pentru miei și iezi se făceau țarcuri speciale în locuri neatinse, cu iarbă necălcată. Primul miel născut era menit pentru jertfă.

Pe la începutul lui ianuarie (6 I), se sfințeau apele. Bucuria se manifesta prin jocuri cu măști. Se făceau colaci rituali care se păstrau pînă pe ziua de Sf. Gheorghe. În această zi avea loc „legarea" sau deschiderea stînei. Legarea se desfășura în stînă, numai între bărbați. Stîna se împodobea din ajun, cu verdeață : crengi și flori de curpen alb ; pe pragul stînei se puneau brazde de iarbă. Tot acum se făcea și „curmarea" mieilor — înțărcatul ritual, prin trecerea meilor peste foc. În Dobrogea se mai numea și „botezul mieilor". Urma „primul muls", mulsul ritual executat numai de baci. El stătea cu fața spre soare, scotea căciula și făcea rugăciuni. Găleata în care se mulgea prima dată era împodobită cu flori. În găleată se puneau „marțu" (șarpele de mărgele) și o sabie. Prima oaie care se mulgea era și ea împodobită cu flori și verdeață. Din primul lapte muls, se aruncau cîțiva stropi în foc sau se stropeau boturile mieilor. Se făceau întreceri și între păstori. Cel care mulgea mai repede și mai mult lua fictiv locul baciului, ceea ce însemna că „bătrînii lăsau locul tinerilor". Aceasta se mai numea și „proba laptelui". Din primul lapte muls se dădea de pomană și pentru morți. Morții trebuia să ocrotească turma. Lapte primeau și copiii din sat. Se dădea lapte și șarpelui de sub talpa stînei.

Urma, apoi, plecarea oilor la pășune. Se arunca după oi apă, iar pe stînă un mănunchi de iarbă. Primul caș se dădea de pomană sau se arunca în fîntînă. Se făcea chiar și o „turtă a lupilor", care se dădea de pomană. Pe această turtă era imprimat chipul lui Sf. Gheorghe — păzitorul turmelor.

Ceremonia plecării oilor la pășune se sfîrșea cu o masă rituală. Toți păstorii și bătrînii satului se așezau pe iarbă în funcție de rang și vîrstă. Păstorii tineri îi serveau cu lapte și se mînca din mielul jertfit.

În fine, mai amintim și cîteva tabuuri legate de stînă și pășune. Furtul „mînarlului" era interzis. De asemenea era interzis furtul țapului, berbecului, cîinilor, oilor. Aceste acțiuni erau pedepsite cu degradarea profesională, darea afară din obște, bătaia și chiar și moartea. La stînă, păstorului îi era interzis să aducă sau să se ducă la vreo femeie. Aceasta însemna încălcarea purității stînei și a păstorului. Uneori se pedepsea cu moartea. Cu moartea erau pedepsite și înjurătura de mamă, și profanarea ierbii mieilor. Toți care încălcau aceste tabuuri erau socotiți trădători sau „călcători de pîne". La pedeapsa lor participa întreaga obște, se declara doliu.

---

[8] Văratic (perioadă între 23 IV și 26 X) și iernatic (perioadă între 26 X și 23 IV).

[9] Apă obținută prin stingerea cărbunilor din „căciub" cu apă „negrăită" „luată în tăcere de la 9 izvoare".

https://biblioteca-digitala.ro

Despre păstor în popor se credea că este posesorul unei forţe supranaturale : el poate învinge zînele, găsind fluierul fermecat ascuns de ele; supune fata pădurii,pe care o leagă cu brîul ca să-i spună buruienile cu care vindecă oile; învinge dracul prin isteţime; însufleţeşte oamenii prefăcuţi în stane de piatră. Este un om pur. Este imortalizat pe cer, stele, lună, pe colaci rituali.

În legătură cu unele rituale pastorale legate de familie, amintim pe cele care erau uzitate la naştere, nuntă, înmormîntare. La naştere după masa ursitoarelor (mirelor), ritual ce n-a dispărut nici azi, urmează masa obştii pe spiţă de neam. Copilul primea cele două simboluri ale păstorului : „tămbarea" cu cîrligul ca să devină păstor şi o armă ca să apere obştea.

Nunta era precedată întotdeauna de nedeie. La Padina fetelor (Pind), 26 iulie, de Sf. Vineri, se aduc fetele obştii. Alegerea miresei se face de către mamă, de la răsăritul pînă la apusul soarelui. Ritualul se încheia cu o horă ceremonială în care fetele erau aşezate după vîrstă. Nunţile păstorilor se porneau în ziua de 15 august şi se făceau cîte 20—30 odată. Atunci cînd într-un an nu se făcea nuntă, obştea mima o parodie a nunţii numai de către bărbaţi. Data nunţii nu se amîna niciodată, chiar dacă murea mirele; după el urma fratele lui de sînge sau de cruce.

Ritualul înmormîntării, în sat, la stînă, în drum, era simplu, fără coşciug; trupul mortului era învelit în „tămbare", purtat pe ramuri. Hainele erau spălate, apoi se ardeau într-un loc anume. Timp de trei zile se auzea doar un cîntec de fluier. Femeile aşezate în ordinea rudeniei şi vîrstei jeleau în casă sau la cimitir numai „tămbarea", închipuind corpul mortului, pentru a-l include între strămoşi, mortul fiind de fapt la stînă sau în drum spre stînă. Pe drum, departe de sat, ritualul era executat de un bătrîn. Doliul dura 3 ani [10]. La priveghi se cîntau de către fîrtaţi cîntece de nuntă pe melodii funerare. Fîrşeroţii trăgeau şi focuri de armă.

Despre moarte, păstorii credeau că este tovarăşul lor de drum, deoarece viaţa le era mereu ameninţată şi nesigură : „tatăl meu cînd pleca cu oile îşi lua ziua bună ca şi cum nu s-ar mai fi întors"... [11]. De aceea cîinii erau învăţaţi să înlocuiască păstorul : luptau cu duşmanul, cu fiarele pădurii, trebuia să conducă turma să n-o ia pe drumuri greşite. Şi oile trebuia să se apere singure : cînd treceau pe lîngă duşmani, oile erau învăţate să nu scoată nici un sunet.

În sfîrşit, în ultima parte, vom aminti cîteva din legile obştii, nescrise, create pentru a evita conflictele între ciobani : legea proprietăţii comune şi respectul proprietăţii private (ogor, casă, turmă); legea „ahulirii" — marcarea unui spaţiu ocupat prin „ahulire" [12] de către o stînă, o turmă la

---

[10] Familia ţinea doliu 3 ani, iar „fălcarea" 40 de zile : bărbaţii îşi acopereau capul cu gluga „tămbarei", femeile îşi puneau şuviţe de lînă în părul despletit.

[11] *Vrană* Gh., 83 a.

[12] Ciobanul sufla în pumni, deasupra unei pietre sau a unei bucăţi de lemn care se aflau pe păşune ; aceasta era un semn care marca un spaţiu de păşunat, spaţiu care nu putea fi folosit de alţi păstori pentru turma lor. Mai putea să marcheze locul ocupat de o stînă.

https://biblioteca-digitala.ro

păscut; legea celnicatului, respectarea dispozițiilor administrative, militare, de apărare; legea pășunii: se respectau semnele bătrînești pe pășuni, caracterul rotativ al pășunii, împărțirea în porții în timp de iernatic; legea drumului de transhumanță — ciobanii trimiteau călăreți cu mult timp înainte ca să anunțe trecerea turmelor prin sate și orașe. Păstorii le lăsau în dar, celor ce-i întîmpinau, cîte un berbec și petreceau chiar împreună.

★

Aromânii, prin obștile lor, care aveau la bază legi severe în păstrarea tradițiilor, ne-au pus la dispoziție o zestre etnofolclorică însemnată pentru a putea reconstitui un capitol de seamă din sistemul arhaic pastoral: ritualele pastorale. Am încercat, pe cît ne-a fost posibil, să ilustrăm cîteva din ele care ni s-au părut interesante și inedite.

https://biblioteca-digitala.ro

PRIMELE SPECTACOLE PE SCENĂ ALE CĂLUȘARILOR DIN PĂDUREȚI — ARGEȘ

ION CRUCEANĂ

Justificarea publicării acestor piese de arhivă și cronici ale vremii stă atît în aportul lor strict documentar pentru o eventuală istorie a mișcării artistice de amatori, cît mai ales în concreteţea cu care prezintă o serie de modificări ce marchează — cel puţin la nivel formal — transformarea unui spectacol ritual într-unul artistic, teatral. Din grupajul de relatări se poate de asemenea desprinde rolul important pe care oamenii de ştiinţă, folcloriști și etnografi, l-au avut și îl au în detectarea și lansarea în circuit cultural universal a celor mai reprezentative valori ale creaţiei populare.

În mai 1934, la București s-a deschis expoziţia „Munca noastră românească", organizată de Liga naţională a femeilor române, cu care prilej au avut loc o serie de manifestări artistice. Comitetul de conducere „a luat iniţiativa a introduce în programul artistic și *jocurile de călușari*", se spune în scrisoarea din 29 martie 1934[1] adresată prefectului de Argeș. Apoi continuă : „Din informaţiunile ce deţinem ni se confirmă că în comuna Pădureţi ar fi existînd o echipă compusă din 10 călușari și doi muzicanți al căror nume îl notăm pe verso. Vă rugăm să binevoiți a dispune să se cerceteze dacă aceștia sau alţii, care veţi hotărî dvs., sînt dispuși a veni la București, pentru a lua parte la o serie de reprezentaţiuni, în care se vor îngloba și aceste jocuri. Răspunsul dvs. vă rugăm a face să ne parvină cît mai curînd în scopul bine determinat de a ști de nu este necesar să căutăm, în alte regiuni, elemente pentru a executa aceste jocuri" [2].

Relatările vătafului Ilie Păduroiu, confirmate de datele din arhiva I.C.E.D., nu lasă nici o îndoială asupra faptului că alegerea călușarilor din Pădureţi a fost făcută la propunerea prof. C. Brăiloiu și a muzicologului H. Brauner, care — intuind cu precizie și fineţe calităţile de excepţie ale acestei cete, întîlnită pe cînd juca pe străzile capitalei, în mai 1931 — au înregistrat-o pentru Arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor români.

---

[1] Arhivele statului — Fond prefectura jud. Argeș, dosar 31/1934, fila 26.
[2] Ibidem.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 111—115, București, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

Pe versoul scrisorii sus-menționate sînt notate numele călușarilor: Ilie Păduroiu, Ilie Chiriță (sergent oraș București, notat în cerneală), Florea Bică, Guță Anghel, Constantin Bădescu, Radu Rădulescu, Marin Silveanu, Gheorghe Jianu, Ion Ghican și Ion Nițu, precum și al celor doi muzicanți: Ion Martin Florea și George Cîrstea. Se poate presupune că aceste nume au fost cunoscute tot cu ocazia înregistrărilor făcute pentru Arhiva de folclor. Pe scrisoare prefectura menționează: „Cine îi întreține?".

Față de persoanele propuse, echipa trimisă a suferit unele modificări. Astfel, cu scrisoarea nr. 5430 din 18 aprilie 1934, prefectura Argeș face cunoscut comitetului de organizare a expoziției-tîrg că „a aranjat o echipă din comuna Pădureți compusă din nouă călușari [și nu zece, n.n.] și doi muzicanți al căror nume îl notăm pe verso" [3]. Aceștia sînt: Florea M.P. Bică, Radu P. Rădulescu, Gheorghe C. Jianu și Ion V. Ghican, care figurează și în lista comunicată de organizatorii expoziției, completată cu: Tudor I. Stănculescu, Mitică Marin Guță, Ilie P. Rădulescu, Călin Schițelea și Gheorghe St. Bică, nume noi, desemnate probabil de autoritatea administrativă locală. În locul muzicanților propuși au fost trimiși Constantin Barabiu și Ion Gh. Dură, lăutari bine cunoscuți în zona respectivă.

Astfel compusă, echipa a sosit la București în ziua de 19 mai, unde a fost primită de către Dumitra Ionescu, delegata județului [4]. Din impresiile scrise de aceasta reținem: „Astăzi, 19 mai, am primit muzicanții și dansatorii noștri (călușarii). Cu aceștia am avut foarte mult de lucru pînă i-am pus la punct pentru serbările ce urmează să fie mîine 20 mai în arenele expoziției. A trebuit să le caut alte cămăși cu flori. Am rugat pe d-l Mihail Jora, de la Societatea compozitorilor români, și împreună am luat de la Regimentul 6 „Mihai Viteazul" 6 căciuli negre în loc de pălării, care nu corespundeau cu dorința comitetului de organizare al expoziției" [5].

Aici se impune o remarcă: înlocuirea pălăriilor cu căciuli este o inadvertență în portul călușarilor. Posedăm o ilustrată datată 1918, Slatina, *Volkstanz* (dansuri populare), în care se poate vedea desfășurarea jocului pe una din străzile orașului. Călușarii poartă pe cap pălării împodobite cu flori de hîrtie și panglici de mătase cu mărgele mici, roșii, albe, albastre și verzi, care sclipesc în soare. Și însemnările continuă: „Am intervenit la comisariatul expoziției și le-au cumpărat 100 clopoței galbeni, iar bete ca să aibă cît mai multe și mai frumoase am împrumutat de la alte pavilioane. Le-am dat drapelul lor la vopsit, completînd și celelalte mărunțișuri care le mai trebuiau. Am făcut și o schimbare în programul lor, suprimînd ceva din figurile lor de joc și adăugînd altele ca: piramida, oala și mortul, care fără să vreau au stîrnit și veselia publicului" [6].

Această relatare este relevantă pentru modul în care costumul și obiectele rituale au fost modificate, uneori suferind flagrante alterări, în dorința de a le conferi un plus de spectaculozitate. Același criteriu a condus și selecția operată asupra „figurilor" dansului călușeresc și acțiunilor teatrale care îl însoțesc. Intervenția a fost facilitată de faptul că

[3] Arhivele statului — Fond prefectura jud. Argeș, dosar 31/1934, filele 28—29.
[4] Idem, fila 55.
[5] Idem, fila 196.
[6] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

în realitatea folclorică figurile de dans călușeresc nu au un număr și o succesiune fixă.

Spicuim mai departe din aceste însemnări: „Azi, 20 mai, au fost serbările în arena expoziției. Public a fost foarte mult. [...] Au fost mulți dansatori și călușari, precum și mulți muzicanți. Călușarii județului nostru s-au distins prin programul lor, care a stîrnit veselia pînă și reginei" [7]. Călușarii din Pădureți au fost premiați cu 2 000 lei, li s-a plătit masa, dormitul și transportul din fondurile expoziției, iar clopoțeii cu care au jucat li s-au dăruit.

La „cererea unanimă a publicului", expoziția „Munca noastră românească", deschisă în ziua de 28 aprilie [8], în loc să fie închisă la 31 mai, a fost prelungită pînă la 15 iunie 1934 [9]. Călușarii din Pădureți au rămas în București, în continuare, pînă la închiderea expoziției. În tot acest timp ei au dat spectacole în arenele special amenajate ale expoziției, în piețe, pe străzi, în parcul Herăstrău etc.

Desigur, succesul obținut de călușarii din Pădureți la această manifestare se datorează în bună măsură și faptului că delegata județului, după propriile-i mărturisiri, a apelat pentru instruirea și îndrumarea lor la sprijinul unor persoane de incontestabilă competență, numindu-l pe compozitorul Mihail Jora. Același succes a contribuit fără îndoială și la desemnarea de către forurile superioare a călușarilor din Pădureți ca reprezentanți ai României la concursul internațional care urma să aibă loc la Londra în anul următor.

Direcțiunea presei și a informațiilor din Ministerul Afacerilor Străine, cu scrisoarea nr. 4 121 din 13 iunie 1935, face cunoscut prefecturii de Argeș că „în cursul lunii iulie a.c. va avea loc la Londra un concurs internațional de dansuri populare la care a fost invitată și România și la care va participa, între altele, și cu o *echipă de călușeri* aleasă din județul domnieivoastre" [10]. Se cere în continuare să se dea „tot concursul delegatului Societății compozitorilor români, care a fost însărcinat de acest departament cu întocmirea echipelor României la acel concurs" [11]. Delegatul nu putea fi altul decît prof. Constantin Brăiloiu, care, în această calitate, s-a ocupat efectiv de pregătirea artistică a formației din Pădureți.

„În seara zilei de 15 iulie 1935, echipa din Pădureți — condusă de Constantin Brăiloiu, directorul Institutului de folclor, și Harry Brauner, adjunctul său — pleacă cu trenul spre capitala Angliei" [12]. Din delegația română mai făcea parte și prof. R. Vuia, directorul Muzeului etnografic din Cluj.

---

[7] Ibidem.

[8] Arhivele statului — Fond prefectura jud. Argeș, dosar 31/1934, fila 46 și 49.

[9] Idem, fila 85.

[10] Arhivele statului — Fond prefectura jud. Argeș, dosar 24/1935, fila 50.

[11] Ibidem, fila 50.

[12] Prof. dr. Petre Ghiață, Călușarii din Pădureți — Argeș. „Munca", nr. 6 173 din 17 septembrie 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

Echipa de călușari era formată din 11 membri, din care cinci (Florea M. P. Bică, Ion V. Ghican, Gheorghe C. Jianu, Tudor I. Stănculescu și Gheorghe Bică) luaseră parte și la festivitățile din București, iar ceilalți șase (Ilie Păduroiu, Dumitru Bică, Marin Stănculescu, Cristea Sîrbu, Ilie Pîrvulescu și Ilie Chiriță) erau fie din cei notați prima dată de conducerea expoziției „Munca noastră românească" din 1934, fie dansatori noi.

La 20 iulie, delegația română sosește la Londra pentru a participa la această mare competiție artistică, organizată de societatea „English Folk Dance and Song Society" și care va reuni în sala „Royal Albert Hall" 42 de echipe de dansuri populare venite din toate cele cinci continente.

În ziua de 23 iulie românii intră în competiție. Cei peste 7 000 de spectatori sînt cuceriți de forța și măestria călușarilor din Pădureți. „Voinicii din Argeș, pe care profesorul Brăiloiu și asistentul său, H. Brauner, i-au ales și îi conduc admirabil, stîrnesc la Londra admirația generală" [13]. Rezultatul: călușarii români primesc premiul I cu diplomă, medalia de aur, premii în bani, cadouri și sînt filmați. Prin ei, călușul este consacrat ca un străvechi joc popular cu deosebită valoare artistică.

Presa timpului a comentat mai mult decît elogios succesul obținut de călușarii români. Dăm cîteva citate semnificative: „Sala a fost cuprinsă de fiori cînd românii au executat dansul călușarilor. Și cu toate acestea, cînd încordarea ajungea la paroxism, românii își continuau mișcările fantastice și ritmurile fantastic de complicate într-o plimbare firească, pe cînd călușarul care singur purta sabie, se desprindea din grup și continua acțiunea" [14] (ziarul „Times"). Cronicarul ziarului „Manchester Guardian" aprecia că festivalul a fost cel mai reușit din cîte s-au dat vreodată, „dar cel mai aplaudat joc a fost al românilor. Românii au jucat pentru ploaie, pentru casă, pentru rodul bucatelor. Au jucat după muzica lor proprie, cu chiote și strigături" [15]. „Românii au adus un element cu adevărat proaspăt în această întrecere de jocuri populare. Dansul lor, cum nu s-a mai văzut pînă acum, este un dans ritual foarte complicat, executat de o echipă admirabilă și cu costume superbe. În fond dansul călușarilor este un rit solemn, simbolizînd învingerea răului de către obște" [16].

Modul în care dansul este caracterizat de cronicarii englezi, încercările lor de a descifra semnificațiile obiceiului ne vorbesc indirect de capacitatea călușarilor din Pădureți de a păstra nealterate și în condițiile spectacolului pe scenă aceeași intensitate emoțională, aceeași profundă și totală dăruire, aceeași forță de a transmite și convinge spectatorii care au caracterizat din totdeauna jocul lor în contextul folcloric tradițional. Autorul notei transmise de la Londra și publicată în ziarul „Curentul" menționează pe drept cuvînt: „Acest succes unic se datorește în primul rînd profesorului Brăiloiu, care de ani de zile adună cu pioasă pricepere comorile ascunse în satele noastre, scăpîndu-le de la pieire" și încheie: „Aceste manifestări ale poporului nostru sunt documente autentice ale existenței noastre milenare pe pămînturile pe cari le stăpînim" [17].

---

[13] „Curentul", nr. 2 683, 25 iulie 1935.
[14] Ibidem.
[15] Ibidem.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

Peste patru ani, ziarul local piteștean „Presa" publica știrea că „în marea sală «Albert Hall» va avea loc în zilele de 6, 7 și 8 ianuarie festivalul internațional de dansuri populare organizat de către «English Folk Dance and Song Society»". La dorința londonezilor care au cerut organizatorilor să le dea prilejul de a admira din nou neîntrecutele dansuri și costume românești, Subsecretariatul de stat al propagandei a luat măsura ca România să participe tot cu echipa călușarilor din Pădureți, care se compunea din 12 persoane, condusă fiind de vătaful Grigore Stan. Dar, evenimentele politice internaționale precipitîndu-se, această întîlnire de forțe culturale de pe tot globul pămîntesc nu a mai avut loc.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

A VII-a conferinţă internaţională de lucru aA tlasului etnologic al Europei (16—20 IX 1978)

Între 16 şi 20 septembrie 1978 a avut loc, la Enniskillen în Irlanda de Nord, a 7-a conferinţă de lucru a Atlasului etnologic al Europei şi al ţărilor vecine (Orientul Mijlociu şi Africa de Nord). Forum internaţional ştiinţific creat în anul 1966, A.E.E. se reuneşte o dată la doi ani în conferinţe de lucru (ultimele trei au avut loc : la Stockholm în 1972, la Vişegrad — Ungaria în 1974 şi St. Polten, Austria, în 1976), pentru a examina modul de realizare a hărţilor etnografice propuse a înfăţişa aspecte fundamentale ale culturii populare la scara întregului continent. Ţara noastră participă la lucrările AEE încă din anul 1966, luînd parte activă la elaborarea hărţilor. Anul acesta, în Irlanda de Nord, au fost prezenţi 28 de specialişti din Marea Britanie, U.R.S.S., R.F. Germania, R.D. Germană, R.S.F. Iugoslavia, R.P. Ungară, R.S. Cehoslovacă, Suedia, Danemarca, Austria, Republica Irlanda, Norvegia, Belgia, Olanda, R.S.România, Italia.

În cadrul programului de lucru al conferinţei au fost discutate atît stadiul celor două hărţi aflate într-o fază apropiată publicării (Focurile de peste an, Instrumentele de arat), cît şi pregătirea viitoarelor hărţi alese a reprezenta cultura populară europeană.

Ţara noastră a prezentat un bogat material documentar şi cartografic, fiind una dintre ţările (alături de Cehoslovacia, Austria, R.F. Germania, R.S.F. Iugoslavia) care au expus hărţi pe panoul din sala de conferinţe. Conform raportului prezentat de delegaţia română (Paul Petrescu, şeful sectorului de etnografie din I.C.E.D., şi Ion Vlăduţiu, cercetător ştiinţific principal în I.C.E.D.), au fost expuse hărţi experimentale privind cartografierea unor aspecte înregistrate, pe baza chestionarului Atlasului etnografic al României, din judeţul Buzău (Aşezări după ocupaţii, Tipuri de stini, Tehnici de prelucrare artistică a lemnului, Morfologia cămăşii femeieşti, Claca) şi din Dobrogea (Materiale şi tehnici de construcţie a pereţilor casei). Alături de acestea au fost expuse şi hărţi recent tipărite de Institutul de geografie în cadrul marii lucrări *Atlasul Republicii Socialiste România* (Tipologia casei ţărăneşti româneşti, Meşteşugul olăritului, Instalaţii industriale ţărăneşti acţionate de apă, Portul popular), hărţi la care şi-au dat concursul, în diferite faze ale elaborării, şi membri ai sectorului de etnografie (Ion Ghinoiu, Paul Petrescu), precum şi hărţi geografice implicînd relaţii strînse cu probleme etnografice, cum este de pildă harta utilizării terenului, ilustrînd extinderea pădurilor şi a terenurilor arabile, avînd implicate ariile arhitecturii de lemn româneşti şi a principalei ocupaţii a poporului român, agricultura. Pe masa conferinţei au fost de asemeni depuse mai multe exemplare din numărul 3, recent publicat, al „Buletinului Atlasului etnografic al României", cuprinzînd dezbateri cu privire la metodologia prelucrării materialului cules pe baza chestionarelor. Atît hărţile cît şi Buletinul A.E.R. au suscitat interesul specialiştilor străini pentru progresul realizat în elaborarea Atlasului etnografic al României.

Prima şedinţă de lucru a fost condusă, la propunerea secretarului Comisiei permanente a A.E.E., dr. Alexander Fenton, Scoţia, de către reprezentantul român, Paul Petrescu. Acelaşi a prezentat raportul cu privire la stadiul lucrărilor A.E.R., precum şi un referat despre sistemele constructive şi materiile prime folosite în arhitectura populară românească, incluzînd tipologia tehnicilor şi distribuţia teritorială. Expunerea a fost exemplificată cu harta respectivă din Dobrogea pe care datele culese, pe baza chestionarelor, sînt înfăţişate în cele două momente, „1900" şi „Azi", cu frecvenţele corespunzătoare. În cursul lucrărilor din a doua zi, Ion Vlăduţiu a prezentat referatul privind propunerea de întocmire a unei noi hărţi a A.E.E. despre Sistemele de creştere a animalelor.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 117—125, Bucureşti, 1979

https://biblioteca-digitala.ro

A 7-a conferinţă de lucru a adoptat o rezoluţie stabilind apariţia în primăvara anului 1979 a primei hărţi tipărite a A.E.E., Focurile de peste an. Acestea îi vor urma în ordine: Instrumentele de arat, Conservarea cărnii, Obiceiul de primăvară al ramurii verzi, Materialele şi tehnicile de construcţie a pereţilor casei ţărăneşti, Unelte de recoltat cereale şi tăiat finul, Tipuri de care şi sănii, Treieratul. După cum se vede, accentul a fost pus încă de acum doisprezece ani, şi continuă şi în viitor, pe problemele agriculturii şi arhitecturii populare europene. Rezoluţia prevede informarea anuală a Comisiei permanente internaţionale a A.E.E. cu privire la mersul lucrărilor fiecărei hărţi în parte. O dată pe an va apărea un „Buletin informativ al A.E.E." în care vor fi publicate informaţii, chestionare, propuneri, corespondenţă, spre a facilita contactul între ţările participante. Pentru publicarea hărţilor, cele două centre coordonatoare ale A.E.E., unul la Bonn şi altul la Zagreb, vor fi ajutate, în ceea ce priveşte finanţarea, de către Comisia internaţională permanentă. Se vor face eforturi pentru a asigura fiecărui centru coordonator un specialist care să se ocupe exclusiv cu problemele complexe legate de elaborarea finală şi tipărirea hărţilor. Pentru a asigura unitatea reprezentării cartografice hărţile se vor tipări, pe cît posibil, de către editurile din fiecare ţară, dar în colaborare cu editura „Schwarz" din Göttingen, editură în care va apărea prima hartă, Focurile de peste an. S-a propus ca următoarea conferinţă de lucru să aibă o ordine de zi mai precis structurată, ocupîndu-se cu: 1) probleme teoretice, 2) una din temele sau hărţile în lucru, rezervîndu-se în acest mod mai mult timp pentru dezbateri în cadrul grupelor de lucru. S-a hotărît ca în Comisia internaţională permanentă să fie cooptat şi prof. dr. H.L. Cox (conducătorul Atlasului etnografic al Germaniei, Bonn, continuatorul, în această direcţie, al profesorului Matthias Zender), alături de dr. J. Barabas (Budapesta), prof. dr. B. Bratanič (Zagreb), prof. dr. S.A. Bruk (Moscova), dr. Alexander Fenton (Edinburgh) şi prof. dr. G. Wiegelmann (Münster). Această comisie este organismul permanent de conducere a lucrărilor Atlasului etnografic european.

Dezbaterile conferinţei de lucru au scos în evidenţă dificultăţile realizării unor hărţi etnografice la scară europeană. Destul să amintim că la primele două hărţi (Instrumentele de arat şi Focurile de peste an) s-a lucrat mai bine de un deceniu. Unele dificultăţi rezidă în neparticiparea unor ţări la lucrările A.E.E. (Franţa, Anglia, Spania), precum şi în activitatea mai puţin asiduuă a Greciei, Italiei, Bulgariei. În general, lucrările A.E.E. au fost promovate de ţările din Europa Centrală (Germania (antebelică), Elveţia, Austria), precum şi de cele nordice (Suedia, Finlanda au terminat atlasele lor naţionale).

Lucrările conferinţei au decurs într-o atmosferă colegială, gazdele irlandeze (Ulster Transport and Folk Museum, Belfast, Irlanda de Nord) asigurînd condiţii excelente de lucru. Aproape toate hotărîrile s-au luat în unanimitate, respectîndu-se dreptul tuturor participanţilor de a-şi spune deschis părerea în legătură cu problemele ridicate de elaborarea hărţilor şi comentariilor ce se află în lucru. Unele deosebiri de păreri, privind mai ales aspecte tehnice legate de tipărirea hărţilor, ivite între cele două centre coordonatoare, au fost rezolvate pe aceeaşi cale a discuţiilor între parteneri egali. Activitatea delegaţiei româneşti, reflectînd realizările obţinute în elaborarea Atlasului etnografic al României, a fost apreciată pozitiv, ţara noastră bucurîndu-se de un meritat prestigiu şi de numeroase simpatii.

Pentru a putea face faţă în cele mai bune condiţiuni exigenţelor puse de colaborarea cu acest for internaţional specializat şi în vederea elaborării hărţilor şi comentariilor ce ne revin în cadrul A.E.E., legate de probleme identice cu cele aflate şi în atenţia etnografilor români lucrînd la Atlasul etnografic al României, va fi necesar să se formeze un grup restrîns de lucru (3—4 membri ai sectorului de etnografie) care să poată furniza datele necesare.

Paul Petrescu

Festivalul naţional al folclorului albanez

La invitaţia Academiei Albaneze de Ştiinţe am participat, în calitate de delegat al Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice, la faza finală a Festivalului naţional al folclorului albanez (FESTIVALI FOLKLORIK KOMBËTAR), ediţia 1978, manifestare grandioasă care se desfăşoară din cinci în cinci ani.

„FESTIVALI FOLKLORIK KOMBËTAR" 1978 a reunit în faza finală peste 1 500 de artişti amatori (de toate vîrstele), reprezentînd 26 de centre regionale, şi s-a desfăşurat între 5 şi 12 octombrie, ca de obicei, în oraşul Girokastër, din sudul Albaniei. Trebuie să arătăm că în afara concursului propriu-zis toate grupurile folclorice, participante la finală,

https://biblioteca-digitala.ro

au prezentat spectacole şi în alte localităţi din sudul Albaniei, cum ar fi Tepelena, Saranda, Permeti, Fieri etc., ceea ce a dat manifestării o şi mai mare amploare.

Marea manifestare a folclorului albanez a început în ziua de 5 octombrie cu o paradă a portului popular, desfăşurată pe străzile oraşului Girokastër, urmată de un spectacol care a avut loc pe stadionul orăşenesc. Între 6 şi 11 octombrie s-a desfăşurat concursul propriu-zis în incinta cetăţii din Girokastër, fiecare regiune evoluind cîte 30 de minute. În seara zilei de joi 12 octombrie a avut loc pe stadion festivitatea de premiere a grupurilor fruntaşe, urmată de un spectacol susţinut de Ansamblul de Stat din Tirana. Festivalul s-a încheiat simbătă 14 octombrie, la Tirana, în sala Operei de Stat, printr-un spectacol de gală alcătuit din cele mai valoroase piese prezentate în cadrul festivalului.

„FESTIVALI FOLKLORIK KOMBËTAR", ediţia 1978, s-a relevat ca o adevărată sărbătoare a culturii populare albaneze. El ne-a prilejuit întîlnirea, pe parcursul a opt zile, cu cele mai reprezentative creaţii ale folclorului albanez, valorificate spectacular la un nivel artistic foarte bun. Vom încerca în continuare să prezentăm cîteva aspecte care ni se par a fi mai semnificative în ansamblul manifestării la care am fost prezent.

1. Ca o trăsătură caracteristică se remarcă grija celor care se ocupă de valorificarea folclorului în spectacol pentru păstrarea autenticităţii. În acest sens trebuie să arătăm că dansurile au fost prezentate în forme simple, firești; în cele mai multe cazuri intervenţia coregrafului s-a limitat doar la încadrarea lor în timpul afectat. În acelaşi mod au fost prezentate şi grupurile vocale polifonice.

2. În general s-au relevat două modalităţi legate de valorificarea folclorului în spectacol. Pe de o parte se situează toate grupurile folclorice de amatori, care păstrează aproape integral formele tradiţionale, iar pe de altă parte Ansamblul de Stat din Tirana, ale cărui producţii (cîntece, dansuri, melodii instrumentale) sînt mai toate aranjamente, interpretări de autor (compozitor, coregraf), ba chiar prelucrări mai evoluate.

3. Cu multă atenţie se păstrează specificitatea stilurilor regionale, ceea ce a pus în valoare (în cadrul festivalului) marea diversitate a acestora. Astfel am putut desprinde cîteva din trăsăturile generale ale folclorului albanez. De pildă, în sudul Albaniei (zonele Vlora, Saranda, Girokastër) muzica vocală este mai evoluată, polifonică; dealtfel din aceste locuri au fost prezentate cele mai desăvîrşite cîntece polifonice. Dansul, în aceste zone, continuă să fie legat de acompaniamentul vocal şi în consecinţă a rămas în forme mai simple, mai arhaice. În partea de sud-est (în special în zona Korcea), atît muzica — vocală şi instrumentală —, cît şi dansul se găsesc în echilibru aproape perfect. În nord (zonele Skodra, Dibra, Mirdite, Puka) predomină dansul — evoluat şi complex — şi muzica instrumentală.

4. Pe parcursul festivalului au fost prezentate grupuri masive de instrumente populare (grupuri vocal instrumentale); pe această linie credem că s-a realizat o valorificare superioară a posibilităţilor instrumentelor în speţă. Am ascultat formaţii de instrumente populare — combinaţii de „cifteli" (instrumente cu două corzi), diferite tipuri de cavale şi fluiere completate cu instrumente de percuţie: „daul" (tobă mare) şi „dairele" — în aranjamente muzicale deosebit de reuşite.

5. Festivalul a fost foarte bine organizat, spectacolele au avut cursivitate (nu au existat pauze între grupurile regionale participante). S-a putut remarca disciplina în ce priveşte respectarea cu strictețe a timpului (30 de minute) afectat fiecărei regiuni.

Cu ocazia unor discuţii purtate cu personalităţi ale culturii şi cu specialiştii albanezi s-a relevat existenţa unor aspecte similare prezente în stratul străvechi al culturii populare albaneze şi româneşti, ceea ce credem că justifică adîncirea colaborării mai strînse între Institutul de folclor din Tirana şi Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice.

Constantin Costea

Muzeul de etnografie şi al transporturilor din Ulster

S-au împlinit două decenii de cînd muzeul în aer liber al Irlandei de Nord [Ulster Folk and Transport Museum] a fost instituţionalizat printr-o lege a Parlamentului din 1958, cu scopul de a colecţiona şi ilustra „modul de viaţă, trecut şi prezent, precum şi tradiţiile populare din Irlanda de Nord". Sarcina era deosebit de grea, ţinînd seama de faptul că această mică parte componentă a Regatului Unit, situată pe aceeaşi insulă care constituie Republica Irlanda, are o personalitate complexă şi distinctă în acelaşi timp datorită îmbinării de-a lungul vremii a trei tradiţii: irlandeză, scoţiană şi engleză.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzeul se află la 10 km de oraşul Belfast, pe un domeniu de 180 de acri (circa 80 de hectare) numit Cultra Manor, în comitatul Down, aproape de ţărmul Mării Irlandei. Terenul este de o mare varietate, oferind condiţii foarte bune pentru amplasarea diferitelor construcţii. Muzeul are două mari secţii : una etnografică constînd dintr-o expoziţie pavilionară şi construcţii tradiţionale în aer liber, alta dedicată mijloacelor de transport, de unde şi numele muzeului. În clădirea centrală a domeniului, o elegantă construcţie în stil „georgian" ridicată în anii 1902—1903, se află sălile de expoziţii, biblioteca, birourile. În ultimii trei ani au fost construite mari depozite pentru cele cîteva zeci de mii de obiecte, precum şi laboratoare de conservare a diferitelor categorii de obiecte. Atît depozitele, cît şi laboratoarele sînt echipate potrivit celor mai moderne cerinţe ale muzeologiei. Un efort financiar şi tehnic apreciabil a fost depus în vederea amenajării teritoriului şi a construirii căilor de acces, precum şi a drumurilor interioare.

Muzeul s-a constituit printr-un îndelung şi asiduu program de cercetare, care continuă şi azi, în atenţia micului grup de cercetători şi specialişti ai sectorului de etnografie stînd nu numai cultura materială a Ulsterului (denumirea tradiţională, locală, a părţii nordice a insulei Irlanda), ci şi folclorul muzical şi literar, precum şi particularităţile dialectale. S-a alcătuit o impresionantă arhivă fotografică, necesară mai ales pentru reconstituirea numeroaselor unităţi în aer liber, ţinînd seama de faptul că arhitectura populară a Ulsterului este o arhitectură de piatră, implicînd foarte atente şi complicate operaţiuni atît de demantelare, cît şi de reedificare, trebuind să fie notate, prin fotografie şi desen de detaliu, forma şi poziţia fiecărei pietre.

Cu mare scrupulozitate ştiinţifică au fost astfel aduse şi reconstruite pe teritoriul muzeului circa 40 de diferite construcţii din toată Irlanda de Nord, reprezentînd locuinţe, ateliere, edificii publice rurale cum ar fi o şcoală, o biserică. Între unităţile aduse notăm casele din : Corradreenan, Cruckaclady, Meenagarragh, Coshkib Hill, Ballydugan, Lismacloskey, Duncrun, Donegal. Alături de casele acestea de piatră, joase, cu un caracteristic „ieşind" în partea din spate, marcînd în plan locul destinat patului din interior, cu acoperişuri joase, în cel mai adesea în două ape, învelite cu paie fixate uneori cu frînghii groase pe deasupra, au fost aduse şi ateliere ilustrînd ocupaţiile tradiţionale : atelierul din Gorticashel pentru prelucrat cînepa (industrie tradiţională cu mare extindere în trecut), instalaţii de înălbit pînza cu un turn rotund de pază din valea Bann, fierăria din Lisrace, atelierul din Coalisland pentru fabricat lopeţi, cazmale şi sape, unelte de o mare varietate tipologică în Irlanda de Nord, utilizate şi pentru tăierea turbei, principalul combustibil al zonei.

Secţia de transport a muzeului posedă o impresionantă colecţie de mijloace de transport de tot felul, din care cele mai reprezentative exemplare sînt expuse în noua şi moderna clădire destinată expoziţiilor acestei secţii, în care se pot vedea : vehicule trase de cai, de la şareta pe două roate pînă la somptuoase caleşti aristocratice, biciclete şi triciclete, vehicule cu motor, de la primele motociclete şi automobile pînă la Rolls Royce-ul impozant, ambarcaţiuni navale de diferite tipuri, aparate de zburat de la monoplanul Ferguson pînă la avioane moderne cu reacţie. Bogata colecţie, necesitînd mari spaţii de depozitare, precum şi documentaţia ştiinţifică, fac din acest muzeu unul din cele mai bine organizate muzee de acest tip din Europa.

Muzeul are o foarte bogată activitate ştiinţifică şi de popularizare, editînd cunoscuta publicaţie *Ulster Folklife*, ajunsă la volumul 24, în care apar articole de mare interes tratînd despre cultura materială şi spirituală, despre antropogeografia şi dialectele Ulsterului, iar alături de această revistă muzeul publică numeroase ghiduri, pliante, broşuri, ca cele făcînd parte din seria „Ulster Folk Ways" (editor Alan Gailey), destinate unui public larg, care participă şi la diversele acţiuni iniţiate şi organizate de personalul muzeului, în fruntea căruia se află directorul G.B. Thompson, specialist în istoria transporturilor, şi R.A. Gailey, şeful secţiei etnografice, ambii cunoscute personalităţi ştiinţifice. R.A. Gailey ne-a vizitat ţara în 1974, luînd contact cu realităţile muzeografice româneşti.

Încheind această scurtă prezentare, nu pot să nu amintesc numele unuia din iniţiatorii acestui muzeu, profesorul Emyr Estyn Evans, de la Queen's University din Belfast, cunoscînd activitatea şcolii sociologice de la Bucureşti a profesorului Dimitrie Gusti şi făcînd el personal călătorii de studii în Făgăraş în perioada interbelică, din a cărui carte, fundamentală pentru înţelegerea culturii populare irlandeze, *Irish Folk Ways*, reeditată în numeroase rînduri, citez prima frază : „Farmecul Irlandei, al celei din nord, dar şi al celei din sud, stă atît în limbajul colorat şi în felul de viaţă tradiţional al oamenilor, cît şi în frumuseţea cîmpurilor sale verzi şi a culmilor albastre, în oglinda argintie a apelor lacurilor şi în aurul stîncilor sale de bazalt".

Paul Petrescu

https://biblioteca-digitala.ro

MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf—Köln, Eugen Diedrichs Verlag, 1975, 224 p.

Această cea mai recentă carte a dr. Max Lüthi, profesor de folclor la Universitatea din Zürich, reia şi amplifică vechi şi constante preocupări ale autorului privind basmul fantastic, vehiculat în culturile tradiţionale ale ariei lingvistice indoeuropene (cu specială atenţie pentru Europa).

Două sînt coordonatele axiale în jurul cărora gravitează efortul sintetizator al lucrării: *esteticul* şi *antropologicul*.

Coordonata antropologică are în vedere descrierea imaginii omului aşa cum poate fi ea recompusă pornind de la basm. Se dovedeşte *unitară* şi *reală* această imagine? Răspunsul e dublu afirmativ. Chipul eroului de basm (izolat, dar larg disponibil relaţiilor; slab, dar izbutind să învingă graţie unor mijlociri; salvat, dar şi salvator; etc.) corespunde — afirmă pe drept dr. Lüthi — unor permanenţe structurale ale omului. De pe această platformă se dă apoi răspuns şi unei vechi chestiuni de natură praxiologică: deţine oare basmul potenţe educative? Da — răspunde din nou autorul, replicînd eficient tezelor, modern criticiste, care denunţă basmul ca factor de timpurie încurajare a agresivităţii, a spiritului obedienţei şi pasivităţii, a refuzului vieţii alevea etc.

Sub raport teoretic, autorul procedează axiomatic. Socoteşte *apriori* că *genul literar*, prin însăşi calitatea sa categorială, se constituie în *dat estetic*. Drept urmare, demonstrînd că basmul fantastic poate fi definit ca alcătuind *gen*, autorul presupune că a demonstrat implicit şi entitatea *estetică* a basmului. Nu este cert că atare demers va convinge pe toată lumea.

De aceea vom spune că meritul cărţii rezidă în primul rînd în aceea că — în linie empirică — scoate în relief trăsături de text mai puţin vizibile la abordare directă: forme ale ironiei încifrate în structurile de adîncime, procedee de manipulare a personajelor, sisteme de opoziţii întreţesute (de exemplu, imperfecţiuni în perfecţiune, polarităţi binare înlăuntrul unor construcţii ternare) şi aşa mai departe.

Fără a-l defini, dr. Lüthi înţelege „frumosul în basm" sub două moduri ontice. O dată, ca informaţie *denotată ca atare*: oameni frumoşi şi locuri frumoase, mobilînd laolaltă spaţiul lăuntric al textelor. Caracterizarea acestei modalităţi a frumosului prilejuieşte o sumă de observaţii pertinente (abstractitate, efect frapant, valoare pozitivă, importanţa estetică a invocării metalelor preţioase etc.), observaţii susţinute de o abundentă ilustrare cu exemple (în selectarea materialelor exemplificative efortul menţinerii cît mai aproape de autenticul oralităţii este vizibil). Cea de a doua sferă a fenomenalităţii frumosului în basm — ne sugerează autorul — nu mai este *dată*, ci *deductibilă*. Ea se referă, am zice, la *particularităţile conotative* ale *poeticii* genului. Acurateţea analizelor conexate acestei teze, sprijinite pe o vastă bibliografie critică (între altele, referinţe la M. Eliade, M. Pop), este incontestabilă. O sumă de observaţii nuanţează oportun terminologia consacrată în *Märchenforschung*. De pildă, fericită este adoptarea, după Martin Luserke, a conceptului de „prefigurare neizbutită" (eşecul primilor doi fraţi mai mari prefigurează aidoma, dar în negativ, izbutita lui Prîslea). După acest model se propune şi conceptul de „imitaţie neizbutită" (imitarea nereuşită a fetei celei bune de fata cea rea). Ambele concepte sînt în măsură să ajute cercetărilor de structură.

Poate reuşita cea mai de seamă a cărţii constă în aceea că basmul ne apare, din sinteza lui Lüthi — deşi, şi de astă dată, mai degrabă implicit —, ca o alcătuire coerentă de constituenţi diverşi, complementari şi contrastivi, reperabili la toate nivelele: evidenţei, lipsei de mister, i se opune tainicul (deşi „miraculosul", „fantasticul" rămîn — totuşi — netratate ca atare de autor); tendinţa către desăvîrşire se înfruntă cu mulţimea efectelor, scăpărilor, erorilor, infracţiunilor la *tabù* ale eroilor; risipa globală de mijloace de construcţie textuală este contrabalansată de sărăcia relativă a *claselor* de mijloace retorice puse în joc ş.a.m.d.

Cu rare excepţii (analiza principiului *repetiţiei/variaţiei* şi a opoziţiei *Sein/Schein*), cele două mari coordonate ale lucrării sînt tratate fie separat, fie fără corelări specifice. Nu întîmplător.

Cartea nu este nici o *estetică*, nici o *antropologie* a basmului, aşa cum lasă să se înţeleagă titlul şi tezele liminare, programatice. Noţiunile cu care se operează rămîn vag determinate. Bunăoară, prin *motiv* autorul înţelege „un nucleu de acţiune care poartă în sine un însemn oarecare de miraculos [...] în sensul în care acesta este caracteristic pentru basm" (p. 131). Conceptul de *temă* nu este nicăieri definit. Cînd se recurge totuşi la *ilustrarea* lui, exemplele sînt de factură esenţial diferită. Astfel *temă*, după autor, ar fi şi construcţia opozitivă de tip *Sein/Schein*, şi o teză sapienţială precum „bogăţia perverteşte pe om". Apoi, categoria *esteticului*, deşi constituie obiectul cercetării, nu beneficiază de o abordare explicită în cadrul modelului stilistic, compoziţional, antropologic, efectiv dedus basmului. În sfîrşit — paradoxal —,

https://biblioteca-digitala.ro

nici chiar categoria de *gen* nu este definită, deşi ea constituie punctul fix de referinţă explicită al întregii expuneri.

În consecinţă, cartea este, repetăm, nu o *estetică*, ci o — excelentă — descripţie a retoricii basmului.

Concluzia, preţioasă, pe care o impune demonstraţia autorului, este aceea că diversele elemente ale retoricii deduse — chiar dacă autorul nu o numeşte astfel — nu sînt *fiecare în parte* caracteristice în mod exclusiv basmului popular, în schimb *coprezenţa* lor, alcătuind virtualul model al varietăţii în unitate, constituie substanţa unei definiri esenţiale a categoriei *basm*.

Cartea nu se adresează numai specialiştilor, ci şi publicului cultivat în genere.

Textul este dens, trădînd desăvîrşita stăpînire a materialului şi remarcabila limpiditate de spirit a autorului. Scriitura este elegantă, vădind o anume virtuozitate în mînuirea „stilului intelectual".

Radu Niculescu

ALEXANDER FENTON, *Scottish Country Life*, Edinburgh, John Donald Publishers Ltd., 1976, 254 p.

Etnologul Alexander Fenton a conceput această lucrare de analiză a culturii materiale scoţiene în viziune evolutivă, urmărind să prezinte schimbările social-economice din istoria Scoţiei prin prisma schimbărilor intervenite în practicarea principalelor ocupaţii (tehnici de lucru, unelte), în hrana sau locuinţa fermierului, începînd cu secolul XVII. Autorul a efectuat o abordare selectivă a materialului, dînd pondere mai mică unor teme despre care s-a scris mai mult (de exemplu, unele aspecte legate de creşterea animalelor) şi extinzînd analiza acelora la care literatura de specialitate s-a referit, în genere, mai puţin. El a pus accentul pe agricultură, şi mai ales pe cultivarea plantelor, întrucît agricultura (cultivarea plantelor şi creşterea animalelor) a fost mult timp din istoria Scoţiei cea mai importantă ramură a economiei. Ca urmare, şase din cele 13 capitole ale cărţii se axează pe studierea tehnicilor şi uneltelor folosite la pregătirea solului pentru cultivare, la recoltarea şi prelucrarea cerealelor. Alte capitole se referă la vechi practici folosite între secolele XVII-XIX în creşterea animalelor (cum ar fi mişcările anuale de populaţie prilejuite de păşunarea animalelor), analizează detaliat modul de alimentaţie tradiţional, relevă principale caracteristici ale locuinţei fermierului, mijloacele lui de transport, combustibilul folosit.

Deşi se bazează pe o serioasă documentare istorică, reuşind să surprindă marile schimbări din economia scoţiană în secolele XVIII şi XIX, lucrarea nu este o simplă istorie a agriculturii. Ea este un studiu al proceselor de transformare a modului de viaţă rural în ultimele secole, subliniind căile şi particularităţile zonale de integrare a inovaţiilor în contextul tradiţiei. Analiza acestor schimbări se face pe două planuri paralele : în primul rînd se urmăreşte variaţia zonală a tipurilor de ferme în Scoţia (ferme pentru creşterea vacilor în sud-vest, ferme pentru cultivarea plantelor în est şi sud-est, ferme pentru creşterea porcilor şi păsărilor în insule, ferme de fructe în Perthshire şi Angus etc.) şi în al doilea rînd se reliefează influenţe zonale reciproce care au dus la schimbări în sistemul de viaţă tradiţional.

Înţelegerea trecutului, care prin puterea moştenirii culturale a modelat prezentul, este una dintre ideile directoare ale lucrării. Autorul pleacă de la concepţia că uneori detalii aparent minore pot avea o importanţă egală sau chiar mai mare pentru studierea schimbărilor intervenite în cultura populară decît aspectele considerate majore. În acest sens, el arată, de exemplu, că secera şi înlocuirea ei regională cu coasa pot să spună mai mult despre activitatea populaţiei rurale decît inventarea secerătorii mecanice, deşi aceasta a avut o mare importanţă pentru agricultura întregii lumi.

Studierea vechilor tehnici de lucru a pămîntului şi a vechilor unelte agricole scoţiene — plugul de lemn adaptat agriculturii de munte, secera, coasa simplă sau coasa cu cîrlig, îmblăciul pentru treieratul cerealelor — relevă numeroase similitudini cu uneltele folosite în agricultura românească tradiţională, ilustrînd o dată mai mult fenomenul de difuziune a elementelor de civilizaţie pe mari arii culturale. Adaptarea uneltelor la specificul zonal, realitate analizată în detaliu de autor pentru Scoţia secolelor XVII—XIX, este îndeobşte cunoscută ca fiind caracteristică şi agriculturii româneşti.

Procurarea, prepararea şi consumarea hranei constituie un alt aspect amplu prezentat. Informaţiile pe care le deţine autorul referitoare şi la acest aspect al vieţii rurale coboară în

https://biblioteca-digitala.ro

timp pînă în secolul XVII. Ele facilitează analiza evolutivă a problemelor legate de alimentaţie în mod diferenţiat pe medii sociale, zone culturale şi geografice. Preocuparea pentru cunoaşterea modului de utilizare a principalelor materii prime în hrană şi băutură (cereale — orz, ovăz şi mai puţin grîu şi secară —, lapte, carne, legume, fructe) conduce la consideraţii ce reuşesc să sintetizeze trăsăturile de seamă ale sistemului alimentar scoţian.

Analiza mecanismelor de transformare în timp a vechilor comunităţi ale fermierilor scoţieni — capitol cu subliniată valoare sociologică — urmăreşte să încheie seria argumentelor aduse în sprijinul binecunoscutei idei metodologice care conferă documentului etnografic puterea de a suplini sau completa documentul istoric, contribuind la elucidarea multor aspecte ale istoriei unui popor.

Realizarea acestei lucrări a fost uşurată de existenţa, la Muzeul naţional de antichităţi al Scoţiei, a unei bogate arhive cu generoase resurse etnografice. Majoritatea fotografiilor — în unele cazuri adevărate documente istorice — sînt de asemenea alese din aceeaşi arhivă. Un index de termeni dialectali şi o bogată bibliografie, indicată pe capitole, îmbogăţesc valoarea documentară a acestui complet studiu ştiinţific al culturii materiale scoţiene.

Ofelia Văduva

EDIT FÉL şi TAMÁS HOFFER, *Geräte der Átányer Bauern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, 678 p.

Ultimă parte a unei trilogii [1], concepută ca o amplă monografie etnologică rurală închinată unei investigări tematice concentrate într-un singur punct de anchetă, volumul recenzat îşi propune studierea aprofundată a structurii tradiţionale şi a mecanismului cultural de evoluţie a inventarului de unelte agricole din satul Átány, contribuind astfel la înregistrarea imaginii autentice a unui mod de viaţă pe cale de dispariţie în întreaga Ungarie.

Analiza uneltelor agricole în cadrul unei cercetări intensive de ansamblu a civilizaţiei şi culturii populare a comunităţii Átány, concomitent cu culegerea sistematică de date, obiecte şi inventare familiale complete pentru Muzeul etnografic din Budapesta, a permis o abordare mai complexă şi într-o perspectivă tematică şi metodologică mai largă a întregii problematici.

În alegerea satului Átány, situat în nordul Marii Cîmpii Ungare, a primat considerentul că această aşezare în care se îmbină armonios vechiul cu noul şi în care se poate urmări întreaga dinamică culturală a fenomenului studiat constituie un model reprezentativ pentru lumea rurală maghiară din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea.

Urmînd planul clasic al unei astfel de lucrări, cartea se deschide cu o parte introductivă în care, după ce sîntem familiarizaţi cu peisajul social-economic şi cultural átányan, cu structura şi evoluţia economiei agrare a satului în perioada amintită mai sus şi cu principalele tipuri de gospodărie ţărănească privite în modul lor de organizare şi funcţionare dinamică, este expus punctul de vedere teoretic şi metodologic al autorilor.

Din lectura acestei prime părţi se desprinde o idee centrală care îşi găseşte ecou în întregul volum, şi anume: inventarul de unelte agrare al comunităţii Átány este considerat ca un sistem închegat şi unitar cu o structură şi organizare internă proprie şi în care elementele constitutive, respectiv uneltele, sînt legate între ele, cu omul şi cu alte obiecte culturale prin relaţii reciproce complicate. Acest sistem se compune din totalitatea dotărilor cu unelte agricole ale fiecărei gospodării, între care se stabilesc diferite relaţii de interacţiune. După cum subliniază autorii, în satul Átány coexistă mai multe forme deosebite de astfel de inventare gospodăreşti, care depind de tipul de economie preconizat, de dimensiunile şi felul proprietăţii funciare, de starea materială, de sistemul de organizare a muncii, de mărimea şi compoziţia familiei, de tradiţiile de muncă, cunoştinţele, obişnuinţele şi preferinţele acesteia, de numărul, vîrsta şi calitatea animalelor de tracţiune etc.

În sînul zestrei fiecărei gospodării se conturează la rîndul lor mai multe grupări, straturi sau „inele", aflate şi ele în legături de dependenţă, dintre care amintim: uneltele „personale", uneltele colective, uneltele speciale rar utilizate, uneltele de rezervă cu funcţiuni încă neprecizate etc.

---

[1] Vol. I: Edit Fél, Tamás Hoffer, *Proper Peasants*, edit. de Sol Tax, Chicago, 1969; vol. II: Gerhard Heilfurth, *Bäuerliche Denkweise in Wirtschaft und Haushalt*, Marburg/Lahn, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro

Edit Fél şi Tamás Hoffer evidenţiază, de asemenea, în cadrul sistemului unitar al uneltelor agrare ale comunităţii Átány, grupa uneltelor de bază care formează minimul obligatoriu pentru toate gospodăriile şi grupa uneltelor înrudite cu primele, dar îmbunătăţite în vederea îndeplinirii unor sarcini speciale şi care sînt frecvente numai la unele gospodării.

Firul roşu care jalonează întreaga lucrare şi care dă şi titlul unui important capitol îl reprezintă conceptul de „personalitate culturală" a uneltei, prin care autorii înţeleg modalităţile complexe de împletire a relaţiilor dintre om şi unealtă. Fiecare exemplar în parte are personalitatea sa culturală specifică, care îi conferă o istorie şi un loc aparte în inventarul comunităţii Átány, ca dealtfel al oricărei aşezări rurale.

În cadrul personalităţii culturale a unei unelte, autorii înglobează : 1) caracteristicile tehnice şi artistice ale procesului ei de creaţie (inclusiv de asamblare, adaptare la calităţile fizice şi culturale ale omului care lucrează cu ea, ornamentare, îmbunătăţire, înnoire) ; 2) originea sau modul de procurare şi achiziţionare a uneltei ; 3) drumul parcurs de ea de la creator la proprietar sau beneficiar ; 4) funcţiile sau aria de roluri şi evoluţia lor de-a lungul timpului ; 5) posibilităţile sale potenţiale, resursele şi rezervele de schimbare şi înnoire în condiţiile degradării fizice şi morale ; 6) procesul de curăţire, îngrijire şi reparare ; 7) durata sa de viaţă ; 8) pronosticurile asupra rolurilor posibile de perspectivă (inclusiv în stadiul de dispariţie sau distrugere a uneltei) ; 9) organizarea spaţială a uneltei în gospodărie (locurile unde se confecţionează, se îngrijeşte, se repară, se pregăteşte pentru lucru, se munceşte propriu-zis, se păstrează etc.) ;10) relaţiile de proprietate şi drepturile de folosinţă ; 11) sistemele de împrumut ale uneltei ; 12) bagajul de cunoştinţe despre unealtă ; 13) relaţiile dintre unealtă şi om în fiecare etapă a vieţii acestuia, deci organizarea familială a muncii cu unealta ; 14) criteriile şi modul de apreciere a valorii uneltei de către persoana care o foloseşte ; 15) poziţia sau rangul uneltei în cadrul sistemului şi la nivelul fiecărui inel al acestuia.

Cînd se analizează personalitatea culturală, trebuie să se observe, se arată în lucrare, cum se îmbină elementele enunţate mai sus, atît la unealtă în ansamblul ei, cît şi la fiecare parte componentă.

Toate particularităţile personalităţii culturale sînt dezbătute pe larg în partea a III-a a cărţii, care se deschide cu un interesant capitol intitulat sugestiv „Omul şi unealta".

E. Fél şi T. Hoffer diferenţiază mai multe niveluri de personalitate culturală a uneltei : 1) a exemplarului, 2) a tipului, 3) a inventarului gospodăriei, 4) a grupului sau „inelului", 5) a inventarului comunităţii.

Ei recomandă drept criteriu de bază pentru tipologia uneltelor agricole a unui sat personalitatea lor culturală şi întreprind unele încercări în acest sens. Pentru împărţirea taxonomică în clase şi subclase, cercetătorii utilizează principiul de funcţionare a uneltei, conform îndrumărilor date de A. Leroi-Gourhan[2]. Gruparea uneltelor după valoarea, respectiv capacitatea lor măsurată în kg de grîu, reflectă rangul sau prestigiul lor, şi din analiza acestei clasificări se constată o stratificare sub forma unei piramide cu baza întinsă, care cuprinde uneltele cu valoare mai scăzută, peste care se suprapun spre vîrf straturile tot mai restrînse ale celor mai importante unelte. Tipologia uneltelor după durata lor medie de viaţă evidenţiază grupa uneltelor folosite ocazional (o dată), apoi grupa celor utilizate un sezon, un an, mai mulţi ani, o „viaţă", mai multe generaţii şi cele fără vîrstă sau „veşnice".

Gama largă de variante sau tipuri de unelte, se arată în lucrare, demonstrează libertatea individului de-a alege alternativele sau soluţiile dorite, dar în limita unor graniţe fixe, convenţionale, stabilite de comunitate. Unitatea inventarului tradiţional este o expresie a unui nivel tehnologic egal, pe de o parte, şi a coeziunii social-culturale a satului, pe de altă parte. Controlul efectuat de către colectivitate în scopul păstrării „stilului" átányan influenţează în mod pozitiv, după opinia lui E. Fél şi T. Hoffer, progresul agriculturii, facilitînd introducerea, adoptarea, preluarea şi răspîndirea uneltelor şi metodelor noi, perfecţionate. Comunitatea nu impune conformarea strictă la un ideal, ci lasă loc liber iniţiativei personale în limita normelor tradiţionale. Satul exercită un control mai puternic asupra uneltelor de însemnătate mai mare, dar scapă în general din vedere unele categorii, ca de exemplu uneltele personale care au suferit înnoiri, cele speciale sau cele foarte vechi etc., şi cenzurează formele aberante.

Cercetătorii atrag atenţia asupra faptului că zestrea de unelte agricole a satului studiat se află într-o permanentă transformare şi evoluţie, fenomen care are loc atît la scara întregului sistem, cît şi la toate nivelele de care s-a vorbit. De aceea, după opinia lor, în investigarea uneltelor agrare este absolut necesar să se precizeze stadiul de dezvoltare al exemplarului şi al inventarului gospodăriei căreia aparţine el şi locul ocupat în cadrul inventarului

[2] *L'homme et la matière*, Paris, 1943 şi *Milieu technique*, Paris, 1945.

https://biblioteca-digitala.ro

satului. Analizarea mutaţiilor, modificărilor şi înnoirilor care se înregistrează pe toate planurile este deosebit de importantă pentru înţelegerea mecanismului procesului de formare a noi tipuri de unelte.

Partea a II-a a cărţii cuprinde monografiile sau „portretele" unui număr impresionant de unelte agricole utilizate în Átány. Acestea sînt, în ordinea expunerii, căruţa, plugul, grapa, tăvălugul, hîrleţul (cazmaua), sapa, tîrnăcopul, coasa, furca, culegătorul de mușețel, îmblăciul, alte unelte de treierat, uneltele pentru uscatul şi vînturatul cerealelor, lopata, targa şi capra pentru bălegar, funiile de cărat pale, găleata şi bicîul. În aceste monografii se încearcă conturarea personalităţii culturale a fiecărei unelte, plecîndu-se de la exemplare concrete. Cercetarea, după cum remarcă autorii, a fost mult mai largă, cuprinzînd toate tipurile de unelte agricole din Átány, redactîndu-se peste 600 de monografii, dintre care s-au selectat pentru volumul de faţă cele mai semnificative şi mai diferite din punctul de vedere al personalităţii lor culturale. Pentru întocmirea acestor monografii, de un real ajutor s-au dovedit indicaţiile lui Marcel Maget [3]. Desigur, spaţiul acordat fiecărui tip de unealtă este direct proporţional cu însemnătatea, răspîndirea şi rolul jucat în viaţa satului Átány.

Un amplu capitol este consacrat prezentării principalelor tipuri de inventare de unelte agricole din Átány, şi anume: 1) inventarul grupei argaţilor; 2) inventarul grupei zilierilor cu subgrupele: a) zilierii cu o mică proprietate de pămînt, b) zilierii fără proprietate (proletarii agricoli); 3) inventarul grupei ţăranilor cu atelaje cu subgrupele: a) micii proprietari de pămînt (6—8 jugăre), b) ţăranii posesori ai unui sfert de gospodărie, c) ţăranii proprietari de jumătate de gospodărie, d) ţăranii posesori ai unei gospodării întregi (40—50 de jugăre), e) marii proprietari de pămînt (peste 50 de jugăre) şi 4) inventarul viticultorilor.

Lucrarea conţine o extrem de bogată documentaţie, căreia îi este rezervată întreaga parte a IV-a a cărţii şi care are menirea de a sprijini cu material faptic eşafodajul teoretic şi metodologic. Ea constă din numeroase tabele statistice referitoare la modul de organizare şi funcţionare a ramurii agricole în Átány, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea, 8 tipuri diferite de inventare concrete şi respectiv 8 modele de dotări gospodăreşti, ideale, după opinia comunităţii. Mai sînt anexate inventarele tipurilor de unelte din Átány grupate după valoarea lor şi după durata medie de viaţă, un tabel privind 8 gospodării ţărăneşti clasificate după grupele principale de inventar şi proveniența uneltelor.

O amplă listă bibliografică, un registru tematic şi o extrem de bogată ilustraţie (desene şi fotografii), însoţite de explicaţii codificate, măresc valoarea volumului.

Credem că lucrarea merită întreaga atenţie din partea specialiştilor.

Mira Meiterl

[3] *La monographie d'objet*, Paris, 1945 şi *Guide d'étude directe des comportements culturels*, Paris, 1953.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica *note și recenzii*, probleme actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 30 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa colegiului de redacție : 70 154 București, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
71 021, București, Calea Victoriei nr. 125

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală : Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), **Țara Bîrsei**, vol. I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Structura poetică a basmului**, 1975, 252 p., 16 lei.

ADRIAN FOCHI, **Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești**, 1975, 270 p., 28 lei.

Istoria științelor în România. Etnologia. Folcloristica, 1975, 184 p., 8 lei.

VASILE ALECSANDRI, **Opere**, vol. III — Poezii populare, 1978, 536 p., 40 lei.

ZAMFIRA MIHAIL, **Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană**, 1978, 255 p., 16 pl., 1 hartă, 20 lei.

Rev. etn. folc. tom. 24, nr. 1, p. 1—126, București, 1979

0,01 lei

I. P. Informația — c. 1077

43407

Lei 20.—

https://biblioteca-digitala.ro